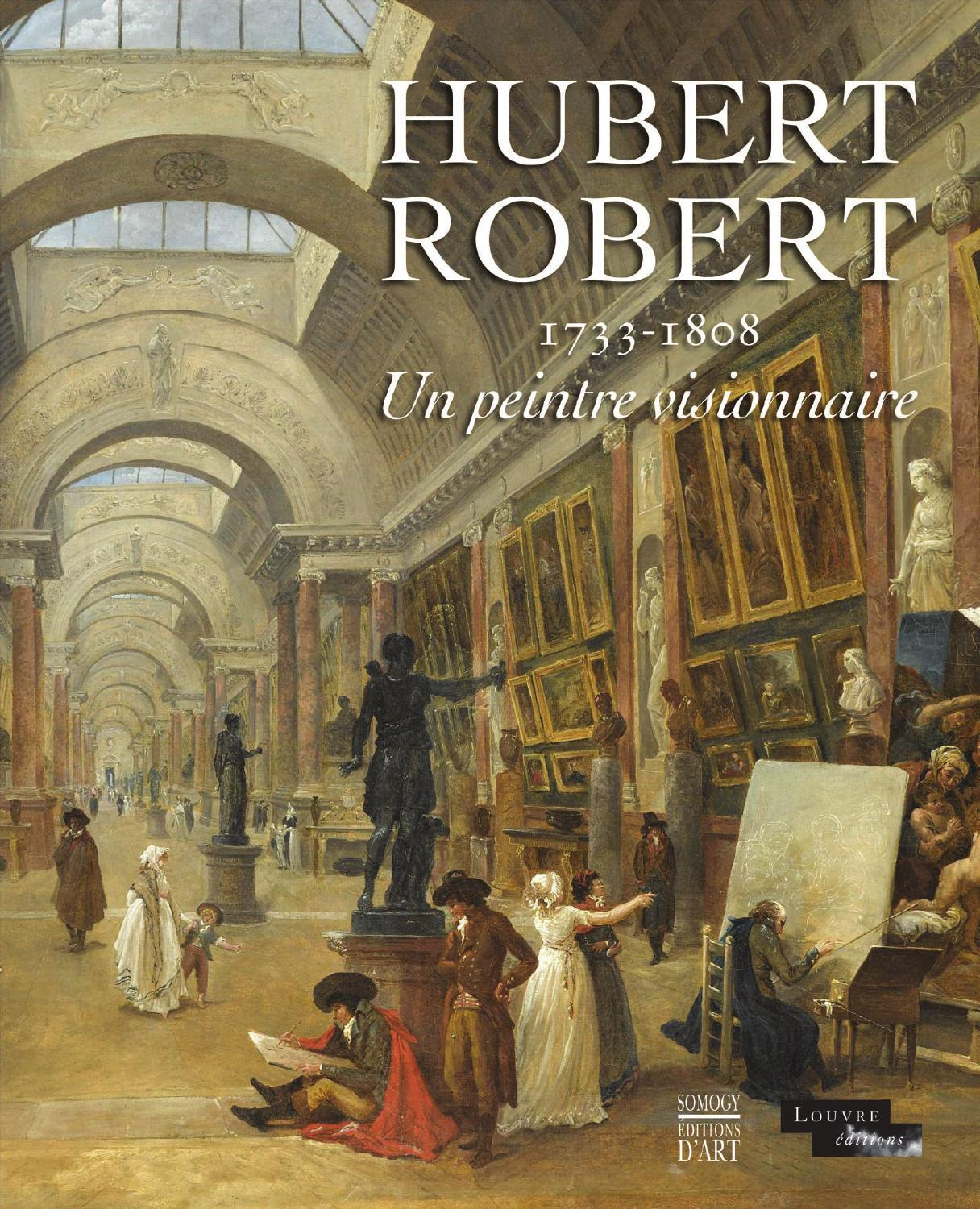


HUBERT ROBERT

1733-1808

Un peintre visionnaire

SOMOGY ÉDITIONS D'ART

LOUVRE éditions

Cet ouvrage accompagne l'exposition
« Hubert Robert, 1733-1808. Un peintre visionnaire »,
présentée à Paris, au musée du Louvre,
du 8 mars au 30 mai 2016.

L'exposition « Hubert Robert, 1733-1808 » sera présentée
à la National Gallery de Washington du 26 juin au 2 octobre 2016
dans un format différent.
Commissaires : Margaret Morgan Grasselli et Yuriko Jackall.
Elle sera accompagnée d'un catalogue en langue anglaise.

Cette exposition bénéficie du mécénat principal
de SCOR et du soutien du Cercle International du Louvre.

SCOR

Cercle International du Louvre
International Council of the Louvre

Le papier utilisé pour cet ouvrage est fabriqué
par Arjowiggins Graphic, et distribué par Antalis.


arjowiggins

antalis
Just ask Antalis

Illustration de première de couverture :
Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte, et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local,
dit aussi *Projet pour la transformation de la Grande Galerie*, 1796,
Paris, musée du Louvre, R.F. 1975-10 (cat. 143)

Illustrations p. 18 à 27 : cat. 39 (détail) ; cat. 76 (détail) ;
cat. 124 (détail) ; cat. 82 (détail) ; cat. 144 (détail)

ISBN musée du Louvre : 978-2-35031-535-5
ISBN Somogy éditions d'art : 978-2-7572-1064-2

Dépôt légal : février 2016
Imprimé en République tchèque (Union européenne)

HUBERT ROBERT

1733-1808

Un peintre visionnaire

sous la direction de

Guillaume Faroult

avec la collaboration de

Catherine Voiriot

SOMOGY ÉDITIONS D'ART

Louvre éditions

Musée du Louvre

Jean-Luc Martinez
Président-directeur

Karim Mouttalib
Administrateur général

Valérie Forey
Administratrice générale adjointe

Sébastien Allard
Directeur du département des Peintures

Xavier Salmon
Directeur du département des Arts graphiques

Vincent Pomarède
Directeur de la Médiation et de la Programmation culturelle

Commissariat de l'exposition

Guillaume Faroult
Conservateur en chef, musée du Louvre, département des Peintures

Exposition

Direction de la Médiation
et de la Programmation culturelle

Michel Antonpietri et Aline François-Colin
Adjoints au directeur

Sous-direction de la Présentation des collections

Fabrice Laurent
Sous-directeur

Pascal Périnel
Chef du service des Expositions

Valentine Magne
Coordinatrice d'exposition

Karima Hammache
Chef du service Suivi de projets

Émilie Langlet
Adjointe au chef de service

Catherine Arborati
Scénographe

Delphine Prévost
Conducteur de travaux

Aline Cymbler
Chef du service des Ateliers muséographiques

Karim Courcelles
Adjoint au chef de service

Sous-direction de la Médiation dans les salles

Marina Pia-Vitali
Sous-directrice

Frédéric Poincelet
Graphisme

Carol Manzano et Véronique Koffel
Coordination signalétique

Catalogue

Musée du Louvre
Sous-direction de l'Édition et de la Production

Laurence Castany
Sous-directrice

Violaine Bouvet-Lanselle
Chef du service des Éditions

Catherine Dupont
Coordination et suivi éditorial
Index

Direction de la Recherche et des Collections

Anne-Myrtille Renoux
Chef du service des Ressources documentaires
et éditoriales

Chrystel Martin
Collecte de l'iconographie

Somogy éditions d'art

Nicolas Neumann
Directeur éditorial

Stéphanie Méséguer
Responsable éditoriale

Sarah Houssin-Dreyfuss
Suivi éditorial

Béatrice Bourgerie et Mélanie Le Gros
Fabrication

Anne Chapoutot
Contribution éditoriale

Frédéric Célestin
Conception graphique et mise en pages

Auteurs

Joseph Baillio
Historien de l'art

Larissa Bardovskaya (L. B.)
Conservatrice en chef, musée et domaine national de Tsarskoye Selo

Jean-Marie Bruson (J.-M. B)
Conservateur général honoraire au musée Carnavalet

Sarah Catala (S. C.)
Historienne de l'art

Ekaterina Deriabina (E. D.)
Docteure en histoire de l'art, conservatrice chargée de la peinture française du XVIII[e] siècle, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage

Virginie Desrante (V. D.)
Conservatrice des collections de porcelaine de Sèvres et européennes (XVIII[e]-XIX[e] siècles), Sèvres, Cité de la céramique

Marie-Martine Dubreuil (M.-M. D)
Chargée d'études documentaires honoraire au musée du Louvre, département des Peintures

Guillaume Faroult (G. FA.)
Conservateur en chef, chargé des peintures françaises du XVIII[e] siècle et des peintures britanniques et américaines au musée du Louvre, département des Peintures

Gwenola Firmin (G. FI.)
Conservatrice, chargée des peintures du XVIII[e] siècle, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Guillaume Fonkenell
Conservateur, chargé de la sculpture et de l'architecture au château d'Écouen, musée national de la Renaissance

Margaret Morgan Grasselli
Conservatrice, chef du Department of Old Master Drawings, Washington, National Gallery of Art

Yuriko Jackall (Y. J.)
Conservatrice, Department of French Paintings, Washington, National Gallery of Art
Docteure en histoire de l'art

Christophe Leribault (C. L.)
Conservateur général du Patrimoine, directeur du Petit Palais, Paris

Antoine Maës (A. M.)
Doctorant, chargé de travaux dirigés à l'École du Louvre

Vincent Pomarède
Conservateur général du Patrimoine, directeur de la Médiation et de la Programmation culturelle du musée du Louvre

Alain Schnapp
Professeur émérite à l'université Paris I

Perrin Stein (P. S.)
Conservatrice, Department of Drawings and Prints, New York, The Metropolitan Museum of Art

Joëlle le Vaissiere (J. V.)
Historienne de l'art

Catherine Voiriot (C. V.)
Documentaliste scientifique au musée du Louvre, département des Objets d'art

Traductions

Claire Vajou
a traduit de l'anglais vers le français les textes de Larissa Bardovskaya, Margaret Morgan Grasselli, Yuriko Jackall et Perrin Stein, et du russe vers le français les textes d'Ekaterina Deriabina.

Jean-François Allain
a traduit de l'anglais vers le français le texte de Joseph Baillio.

Prêteurs des œuvres exposées au musée du Louvre

Que toutes les personnes et les institutions qui, par leurs prêts généreux, ont permis la tenue de cette exposition trouvent ici l'expression de notre gratitude, ainsi que les collectionneurs qui ont préféré conserver l'anonymat.
Nos remerciements s'adressent également aux responsables des institutions et établissements suivants :

Autriche
Vienne, Albertina

Canada
Montréal, musée des Beaux-Arts
Montréal, Power Corporation of Canada
Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada

États-Unis
Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Museum
Boston, The Horvitz Collection
Fort Worth, Kimbell Art Museum
Los Angeles, J. Paul Getty Museum
New Haven, Yale University Art Gallery
New York, The Metropolitan Museum of Art
New York, The Pierpont Morgan Library
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art
Richmond, Virginia Museum of Fine Arts
Toledo, The Toledo Museum of Art
Washington, National Gallery of Art
Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute

France
Besançon, musée des Beaux-Arts
Dijon, musée des Beaux-Arts
Dunkerque, musée des Beaux-Arts
Le Havre, musée d'Art moderne André Malraux
Maisons-Laffitte, château de Maisons
Montpellier, musée Fabre
Nice, musée des Beaux-Arts Jules Chéret
Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts
Paris, musée Carnavalet
Paris, musée des Arts décoratifs
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques
Paris, musée du Louvre, département des Peintures
Paris, musée Marmottan Monet
Pau, musée des Beaux-Arts
Pau, musée national du Château de Pau
Quimper, musée des Beaux-Arts
Rouen, musée des Beaux-Arts
Sceaux, musée de l'Île-de-France – département des Hauts-de-Seine
Sèvres, Cité de la céramique
Troyes, musée des Beaux-Arts
Valence, musée de Valence
Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Pays-Bas
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

Royaume-Uni
Londres, ambassade de France

Russie
Saint-Pétersbourg, musée national de l'Ermitage
Saint Pétersbourg, palais de Pavlovsk

Remerciements

Cette exposition et le volumineux catalogue qui l'accompagne sont le fruit d'un engagement sur près de dix années. L'entreprise, soutenue d'un bel élan, a rencontré sur sa route de nombreux compagnons qui l'ont portée, confortée et qui, enfin, lui ont permis de s'accomplir.

Ces remerciements s'adressent en tout premier lieu à Jean-Luc Martinez, président-directeur du musée du Louvre, ainsi qu'à Vincent Pomarède, directeur de la Médiation et de la Programmation culturelle, et enfin à Sébastien Allard, directeur du département des Peintures, sans qui ce projet, souhaité de longue date, n'aurait pu trouver réalisation si complète. Nous leur sommes très sincèrement reconnaissants de la confiance qu'ils nous ont témoignée ainsi que des moyens qu'ils ont bien voulu accorder à l'entreprise pour soutenir ses ambitions. Henri Loyrette, président-directeur honoraire du musée du Louvre, en fut l'instigateur. Nous lui sommes redevables de nous avoir orientés vers ce sujet d'étude qui s'est révélé si riche. Nous lui devons de compter désormais parmi les historiens séduits par la personnalité si attachante de Robert et, plus encore, convaincus par la profondeur de son art. Ce projet a également bénéficié du soutien, indispensable et généreux, de Jannic Durand, directeur du département des Objets d'art, qui a particulièrement soutenu l'engagement de Catherine Voiriot dans cette aventure, ainsi que celui, tout aussi déterminant et bienveillant, de Xavier Salmon, directeur du département des Arts graphiques. Nos remerciements s'adressent également au soutien constant d'Aline François-Colin et de Michel Antonpietri, adjoints au directeur de la Médiation et de la Programmation culturelle.

Notre projet a sans aucun doute bénéficié de l'intérêt soutenu de nos collègues de la National Gallery of Art à Washington. Il y trouvera une expression différente mais un identique engagement scientifique. Notre reconnaissance s'exprime tout d'abord à Earl A. Powell III, son directeur, ainsi qu'à nos collègues Margaret Morgan Grasselli, conservatrice, chef du Department of Old Master Drawings, et Yuriko Jackall, conservatrice, Department of French Paintings, dont les recherches et les choix ont apporté des directions déterminantes au projet. Nous aimerions associer à l'expression de notre gratitude le regretté Philip Conisbee, qui, le premier, accueillit notre projet à Washington, ainsi que Mary Morton, conservatrice et chef du Department of French Paintings, pour son soutien amical, et enfin Naomi Remmes et Judy Metro.

Toute l'entreprise aurait été vaine sans la générosité des nombreux prêteurs, directeurs et responsables de collections patrimoniales publiques ainsi que collectionneurs privés, dont très souvent les connaissances ont enrichi notre parcours. Qu'ils reçoivent ici l'expression de notre sincère gratitude.

Au Louvre, il nous est agréable de signaler les compétences impliquées de tous nos collègues des différents services concernés. Au département des Peintures, tout d'abord, les concours ont été déterminants au sein des différentes cellules. À la documentation du département, dont la fréquentation est indispensable pour tout projet scientifique de cette nature, nous remercions Aude Gobet, qui la dirige, ainsi que toutes les documentalistes qui l'animent, et en particulier Stéphanie Koenig, Danièle Kriser, Michèle Perny et Bénédicte Verny. À la régie des Peintures, sous la supervision de Martine Depagniat, nous remercions particulièrement Olivier Laville, Malika Berri, Pauline Bulot, Brigitte Lot et Stéphanie Brivois. Pour la régie des cadres, nous remercions Charlotte Chastel-Rousseau, Cristina Arlian et Max Dujardin.

Au département des Arts graphiques, nous sommes très reconnaissants envers nos collègues conservatrices Marie-Pierre Salé et Juliette Trey ainsi qu'envers Valentine Dubard de Gaillarbois, Hélène Grollemund, Valérie Corvino et Chrystel Winling. Au sein du département des Objets d'art, nous remercions Michèle Bimbenet-Privat ainsi que Christine Duvauchelle. Au département des Sculptures, les conservateurs Marc Bormand (dont la bienveillance et les encouragements furent constants) et Guilhem Scherf nous ont très obligeamment conseillés. Il est également indispensable de souligner ici la contribution bienvenue des stagiaires qui ont assisté nos recherches : Armelle Fruchard, Camille Pignol, Léa Bernini, Pierre-Henry Gamelin, Joëlle Vaissiere, Laura Valette. Nos remerciements vont également à Sylvain Provost et Ann Pfennig, du Service informatique.

Il nous est agréable de souligner ici le soutien constant et empreint de délicatesse de Violaine Bouvet-Lanselle, chef du service des Éditions et partenaire toujours fidèle et clairvoyante des publications scientifiques les plus exigeantes. À Catherine Dupont, l'expression renouvelée et toujours enthousiaste de notre complicité admirative devant son engagement total et entraînant dans tous nos projets éditoriaux communs et particulièrement à l'occasion de ce catalogue, notre plus bel enfant à ce jour. Même considération

est due à notre chère Chrystel Martin, iconographe perspicace et délicieusement opiniâtre, ainsi qu'à Anne Chapoutot, correctrice et orfèvre. Ce livre doit enfin sa beauté à la conception graphique raffinée et pertinente de Frédéric Célestin. Aux éditions Somogy, notre considération va en premier lieu à Nicolas Neumann, directeur éditorial enthousiaste, ainsi qu'à Stéphanie Méséguer, Sarah Houssin-Dreyfuss, Léa Pietton, Larissa Roy, Béatrice Bourgerie, Mélanie Le Gros, et à Marc-Alexis Baranes pour la partie commerciale.

Au service des Expositions, notre gratitude va au discernement attentif et bienveillant de Pascal Périnel, qui en a pris la direction, ainsi qu'à Soraya Karkache, qui l'avait précédé. Ce projet de longue haleine a vu se succéder plusieurs chefs de projet, Anne Gautier puis Valentine Magne, dont nous soulignons la rigueur attentive et délicate. Notre collaboration avec Catherine Arborati, responsable de la très élégante scénographie de l'exposition, et avec Frédéric Poincelet, graphiste raffiné, a été particulièrement stimulante et harmonieuse. Signalons la supervision bienveillante de Karima Hammache, chef du service Suivi de projets, ainsi que les concours bienvenus de Delphine Prévost et Géraldine Thomas, conductrices de travaux, Émilie Delanne, scénographe, et enfin de Carol Manzano et Véronique Koffel pour la coordination signalétique. L'exposition a bénéficié d'un dispositif de médiation particulièrement élaboré dont la conception et la mise en œuvre ont été conduites avec perspicacité par Moira Filiol. L'équipe de la Communication, dirigée par Adel Ziane, a soutenu notre entreprise, sous la conduite de Laurence Roussel et de Sophie Grange, avec les concours très convaincus de Céline Dauvergne (dont nous apprécions la passion combattive), Coralie James et Élise de Beaucoudrey. Merci encore à l'ensemble des ateliers muséographiques et à la cellule planification (Soraya Kamano et Franck Poitte).

Enfin, un projet scientifique de cette ampleur ne pouvait aboutir sans la bienveillance des nombreux connaisseurs, savants, collègues responsables de musées, d'archives ou de bibliothèques, amis enfin qui nous ont aidés pendant toutes ces années et que nous avons un immense plaisir à remercier ici :

Aglaé Achechova, prince Amyn Aga Khan, Guillaume Ambroise, Colin B. Bailey, Thierry Bajou, Muriel Barbier, Frédérique Baumgartner, Évelyne de Beaumont, Stéphanie Becher, Émilie Beck-Saielo, Françoise Bérard, Sophie Bernard, Clément Blanc, Carole Blumenfeld, Xavier Bonnet, Dominique Brême, Étienne Bréton, Anne Brock, Laurence Brosse, David Brouzet, Hervé Cabezas, Alain Canat, Anne Cardinael, Laurence Castany, Jean-Gérald Castex, Élisabeth Caude, Thierry Cazaux, Karen Chastagnol, Laurence Chatel de Brancion, Thierry Claeys, Alvin L. Clarck, Éric Coatalem, Philip Conisbee †, Jean-Pierre Cuzin, Olivier Delahaye, Anne-Lise Desmas, Nicolas Dohrmann, Cyril Duclos, Marie-Anne Dupuy-Vachey, Henry Ferreira-Lopes, Anne Foray-Carlier, Stéphanie Fournier, Pascale Fiszlewiz, Christopher Forbes, Vincent Fraysse, Olivier Gabet, Bénédicte Gady, Patrice Gagé, Davide Gasparotto, Aurélie Gavoille, Stephen Geiger, Marie-Hélène Grelley, Hélène Grollemund, Charlotte Guichard, Aude Gobet, Olivier Guérin, Annette Haudiquet, Yasmine Helfer, Michel Hilaire, Jacqueline et Philippe Irrmann, Megumi Jingaoka, Nicolas Joly, Françoise Joulie, Pierre Jugie, Nelly Kadiebue, Sophie Kervran, Guillaume Kientz, Frédéric Lacaille, Paul Lang, David Langeois, Sylvain Laveissière, Ulrich Leben, Claudine Lebrun-Jouve, Martine Lefèvre, Aline Lemonnier-Mercier, Séverine Lepape, Christophe Leribault, Elvire de Maintenant, Jean-Patrice Marandel, Philippe Mendes, Nicolas Milovanovic, Paul Mironneau, Caroline Moreaux, Mary Morton, Monique Mosser, Sophie Motsch, Anne-Claire Nayrolles, Magnus Olausson, Roberta Olson, Fabrice Ouziel, Michel Paboudjian-Ricard, Mireille Pastoureau, Isabelle Pébay-Clottes, Gérald Peloux, Jean-Jacques Petit, Agnès Petithuguenin, Louis-Antoine Prat, Gaëlle Rio, Bernadette Rossignol, Chantal Rouquet, Marie-Pierre Salé, Xavier Salmon, Béatrix Saule, Lionel M. Sauvage, Cécile Scailliérez, Emmanuel Schwartz, Guilhem Scherf, Jean-Pierre Selz, Guillaume Seret, Pascale Soleil, Hélène Stanislas, Nathalie Tailleur, Florence Tenenbaum, Marie-Alpais Torcheboeuf, Juliette Trey, Laura Valette, Cécile Vaullerin, Nicolas Verhulst, Olivia Voisin, Gabriel Wick, Hervé Yannou, Olivier Zeder.

Notre gratitude s'adresse bien évidemment à tous les auteurs qui ont accepté d'apporter leur savante contribution à cette somme. Nous souhaitons souligner enfin la profonde bienveillance et la science généreuse de Pierre Rosenberg et de Marie-Catherine Sahut, à qui nous devons beaucoup.

Cet ouvrage est dédié à Hélène Moulin-Stanislas, qui nous a constamment soutenus et inspirés.

Guillaume Faroult et Catherine Voiriot

Préfaces

Cercle International du Louvre
International Council of the Louvre

Le Cercle International est fier d'apporter son soutien à l'exposition « Hubert Robert ». Lancé en 2007 par les American Friends of the Louvre et le musée du Louvre, le Cercle a pour mission de soutenir d'ambitieux projets internationaux portés par le musée.

En tant que président du Cercle International et des American Friends of the Louvre, je suis particulièrement heureux de cette collaboration fructueuse entre le musée du Louvre et la National Gallery of Art à Washington, qui permet de rendre compte de la brillante carrière d'Hubert Robert.

En travaillant de concert et en réunissant un grand nombre d'œuvres dispersées de par le monde, ces deux institutions ont pu mettre en lumière la production prolifique et immensément variée de cet artiste parmi les plus importants du XVIIIe siècle. Les généreux prêts d'œuvres provenant d'institutions américaines ont contribué à étoffer cette exposition exceptionnelle.

Le Cercle International est honoré de contribuer à cet événement majeur de la programmation du Louvre en 2016.

Christopher Forbes
Président, Cercle International du Louvre
President, American Friends of the Louvre

Depuis 2013, SCOR soutient le musée du Louvre dans le cadre de son programme de recherche scientifique sur le thème « Catastrophe : histoire, mythes, images ». Pour le réassureur que nous sommes, l'expression du thème de la catastrophe dans l'art à travers les siècles est un sujet tout à fait passionnant et nous sommes particulièrement fiers de contribuer à la réalisation de ces travaux de recherche.

Au fil des siècles, de nombreux artistes ont été témoins de catastrophes, qu'elles soient naturelles ou dues à l'intervention de l'homme. L'un d'entre eux, Hubert Robert, surnommé « Robert des ruines », s'est penché, très tôt dans sa carrière, sur le thème des ruines, qu'il a illustré tant en dessin qu'en peinture. Ses interprétations poétiques des vues de Rome et de Paris, mais aussi sa vision de la Grande Galerie du Louvre en ruine en 1796 (alors même que la galerie était en cours d'aménagement), ses représentations de l'incendie de l'Hôtel-Dieu ou encore de la démolition des maisons du pont Notre-Dame sont autant d'œuvres fascinantes qui participent à une réflexion à la fois artistique et politique sur le sujet de la destruction urbaine.

Le groupe SCOR, société de réassurance qui prend en charge les grandes catastrophes, qu'elles soient naturelles ou humaines, est particulièrement honoré de contribuer à cette belle exposition, événement majeur de la programmation du Louvre en 2016.

Denis Kessler
Président-directeur général de SCOR

Hubert Robert visionnaire au Louvre, visionnaire pour le Louvre

Entre le grand artiste des Lumières que fut Hubert Robert et le Louvre – le palais tout comme le musée qui ouvrit ses portes en pleine période révolutionnaire –, les liens sont nombreux, profonds et indéfectibles. La carrière d'Hubert Robert s'y est tout entière déroulée. Dès son retour d'Italie en 1765, membre de la prestigieuse Académie royale de peinture et de sculpture (où il fut reçu le 26 juillet 1766), il exposa régulièrement ses œuvres au Salon. À partir de 1779 et jusqu'en 1806, il bénéficia d'un appartement sous la Grande Galerie et d'un atelier donnant sur la cour Carrée ; c'est donc tout naturellement qu'il représenta à de nombreuses reprises le palais et son jardin, comme le donnent à voir plusieurs œuvres dans la présente exposition, en particulier une sanguine du musée des Beaux-Arts de Besançon, *Le Pont tournant des Tuileries*, vers 1775, ou le caprice architectural *Les Monuments de Paris*, tableau exposé au Salon de 1789 (Montréal, Collection Power Corporation of Canada). De plus, sa carrière comme « garde des Tableaux du Roi » à partir de la fin des années 1770, puis comme « conservateur du Muséum national des arts » après 1795 le conduisit à œuvrer à l'aménagement et à l'organisation du nouveau musée des beaux-arts installé dans l'enceinte de l'ancien Palais-Royal, l'actuel musée du Louvre. Au cours des années 1780, enfin, l'artiste fut membre de la commission chargée de planifier l'aménagement de la Grande Galerie en galerie de peintures. La production peinte de Robert porte l'empreinte de cet engagement en faveur du Muséum et l'on conserve aujourd'hui encore plusieurs dizaines d'œuvres, de l'esquisse brillante jusqu'au tableau de Salon, qui représentent les diverses propositions architecturales élaborées en la circonstance ; fruit de la politique d'acquisition menée pendant des décennies par les conservateurs du département des Peintures, elles sont pour la plupart aujourd'hui conservées au Louvre. Au XXe siècle encore, Robert continua d'inspirer la disposition de la Grande Galerie, comme en témoigne la campagne d'aménagement de 1945-1947 ; le décor y est volontairement dérivé de la peinture exposée par l'artiste au Salon de 1796, *Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte, et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local* (musée du Louvre), et aussi sans doute d'une petite esquisse présente dans les collections du musée depuis 1912.

Après le décès de Robert en 1808, et passé les quelques décennies de discrédit qui affectent la plupart des grands artistes du XVIIIe siècle, les œuvres du peintre se trouvent progressivement bien représentées sur les cimaises du Louvre, surtout à partir du legs de la collection de Louis La Caze en 1869 (qui fit entrer six toiles), puis avec la présentation des quatre toiles représentant les *Monuments antiques de la France* peintes pour Louis XVI en 1787. Dès 1912, avec le don par Maurice Fenaille du *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* (R.F. 2050) provenant de la prestigieuse collection du couturier Jacques Doucet, s'engage une politique systématique d'acquisition des vues, souvent imaginaires, du musée par Robert. L'un des points

d'acmé de ce projet sera l'achat en 1975 de la paire de tableaux exposée au Salon de 1796, *Projet pour éclairer la galerie du musée par la voûte…* et *Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruine*.

Parallèlement, les conservateurs du département des Peintures tout comme ceux du département des Arts graphiques ont manifesté un intérêt constant pour le peintre, auquel ils ont consacré des travaux scientifiques qui sont autant de jalons essentiels pour l'étude et la connaissance de son œuvre. Ainsi, après l'exposition fondatrice de Charles Sterling en 1933 au musée de l'Orangerie, Marie-Catherine Sahut, conservateur au département des Peintures, organisa au Louvre en 1979, dans le cadre des « Dossiers du département des Peintures », l'exposition de référence consacrée au « Louvre d'Hubert Robert ». En 1990, Pierre Rosenberg, alors chef du département des Peintures, et Jean-Pierre Cuzin, son successeur, furent les maîtres d'œuvre, à l'Académie de France à Rome, d'une ambitieuse exposition qui, elle aussi, fit date, consacrée à « J. H. Fragonard e H. Robert a Roma ». En 2006 enfin, le regretté Jean-François Méjanès, conservateur au département des Arts graphiques et grand connaisseur de l'artiste, présenta dans les salles du premier étage de l'aile Denon une exposition intitulée « Hubert Robert 1733-1808. Dessins du Louvre ». Le moment était donc venu de réaliser la grande synthèse de ces recherches et d'ouvrir de nouvelles pistes avec une grande exposition monographique couvrant l'intégralité de la carrière de l'artiste en écho à celle de 1933 et assumant la foisonnante diversité d'une œuvre si abondante.

Le travail d'une équipe de chercheurs, conduits depuis plusieurs années par Guillaume Faroult, conservateur en chef au département des Peintures, a eu pour objectif de rassembler les résultats de tous les travaux antérieurs et parfois aussi de reprendre l'étude historique sur l'œuvre de Robert. Le travail archivistique de Catherine Voiriot, documentaliste scientifique au département des Objets d'art, a été essentiel dans ce dernier domaine et je me réjouis de la collaboration étroite de deux départements patrimoniaux du Louvre en cette circonstance. Je remercie à cet égard Jannic Durand, directeur du département des Objets d'art. Une sélection rigoureuse de plus de cent quarante pièces, mêlant peintures, dessins, gravures mais aussi pièces de mobilier et d'arts décoratifs, a voulu rendre témoignage de l'extraordinaire qualité et de la non moins extraordinaire singularité du parcours créatif d'Hubert Robert durant une carrière de plus de cinq décennies, ainsi que de son étonnante capacité d'évolution et de renouvellement alors que la France traversait l'une des périodes les plus chargées de son histoire. Les œuvres ainsi rassemblées proviennent de collections publiques et privées françaises et étrangères dont on soulignera la grande générosité. Ce projet ambitieux n'aurait pas pu voir le jour sans nos collègues de la National Gallery of Art à Washington et tout particulièrement Margaret Morgan Grasselli, Curator of Old Master Drawings (conservatrice pour les dessins français) et Yuriko Jackall, Assistant Curator of French Paintings (conservatrice pour les peintures françaises XVIIe-XVIIIe siècles). L'institution américaine avait déjà présenté en 1978, sous la direction de Victor Carlson, une exposition qui fit date, consacrée à l'œuvre graphique du peintre, « Hubert Robert. Drawings & Watercolours ». Nous nous réjouissons qu'aujourd'hui, elle trouve une suite plus ample dans cette collaboration exemplaire entre le Louvre et la National Gallery à Washington.

Sébastien Allard

Directeur du département des Peintures

Sommaire

Introduction

Guillaume Faroult

Pour la première fois depuis 1933, le musée du Louvre, en association avec la National Gallery of Art à Washington, a décidé de consacrer une exposition à l'ensemble du parcours artistique d'Hubert Robert, l'un des créateurs les plus séduisants du siècle des Lumières. L'artiste, un homme sociable, un compagnon agréable et un peintre prolifique, fut autant recherché de ses contemporains qu'apprécié par la postérité, comme si son charme avait encore agi sur les nombreux historiens de l'art qui se sont penchés sur son œuvre depuis la fin du XIXe siècle. Après la première étude très documentée de Cyrille Gabillot en 1895, le peintre a suscité, outre l'exposition rétrospective organisée au musée de l'Orangerie en 1933, plusieurs ouvrages monographiques dus à Pierre Nolhac (1910) et, plus récemment, en 1989, à Jean de Cayeux avec la collaboration de Catherine Boulot. Sur près d'une cinquantaine d'années, Jean de Cayeux a consacré de très nombreux travaux à Robert, dont il fut un grand spécialiste, bâtissant une documentation dont la consultation demeure nécessaire pour l'étude du peintre. Depuis les années 1960, d'éminents chercheurs ont publié des ouvrages ou des études portant sur divers aspects d'une œuvre considérable et diversifiée. L'axe central de l'étude des ruines et du rapport à l'architecture a été notamment exploré, depuis l'ouvrage d'Hubert Burda en 1967, par Marianne Roland Michel en 1976, André Corboz en 1978 et Johanne Lamoureux en 1999. Plus récemment, les chercheurs ont analysé les œuvres de Robert en les mettant en relation avec le riche contexte culturel des Lumières, en particulier dans le domaine du décor (Radisich en 1998), ou en se focalisant sur le thème philosophico-économique du désastre (Dubin en 2010) ou enfin sur celui de l'éclairage politique des productions de l'artiste durant la période révolutionnaire (Baumgartner en 2013). Depuis les années 1970, de nombreuses expositions ont également été conduites qui portaient sur des points précis de l'œuvre. Citons « Hubert Robert: Drawings & Watercolors » de Victor Carlson en 1978, « Le Louvre d'Hubert Robert » de Marie-Catherine Sahut en 1979, « J. H. Fragonard e H. Robert a Roma » de Pierre Rosenberg, Jean-Pierre Cuzin et Catherine Boulot en 1990, « Hubert Robert 1733-1808. Dessins du Louvre » par Jean-François Méjanès en 2006, jusqu'à l'exposition « Hubert Robert. Les jardins du temps » par Megumi Jingaoka et Hélène Moulin-Stanislas au Japon en 2012. Signalons enfin l'action constante du musée de Valence, qui a proposé des expositions remarquables consacrées notamment à « Hubert Robert et la Révolution » en 1989 et « Hubert Robert et Saint-Pétersbourg. Les commandes de la famille impériale et des princes russes entre 1773 et 1802 » en 1999. Notre projet a bénéficié de tous ces précédents.

Il y a une forme de légende dorée à propos d'Hubert Robert. Artisan sans doute de cet art de vivre poli, galant et souriant qui apparaît comme l'une des quintessences de l'esprit français au XVIII[e] siècle, l'homme attire d'emblée la sympathie. Son amie la portraitiste Élisabeth Vigée Le Brun a peaufiné, dans ses *Souvenirs*, l'image du créateur aimable, badin, au verbe plaisant et au talent facile : « de tous les artistes que j'ai connus, Robert était le plus répandu dans le monde, que du reste, il aimait beaucoup. [...] Il avait de l'esprit naturel, beaucoup d'instruction, sans aucune pédanterie, et l'intarissable gaieté de son caractère le rendait l'homme le plus aimable qu'on pût voir en société ». Cyrille Gabillot, dans son ouvrage fondateur de 1895, *Hubert Robert et son temps*, conforte ce portrait dès sa préface : « Robert fut en effet le plus joyeux, le plus spirituel et le plus inoffensif garçon du monde. Il vécut longtemps, eut du bonheur toute sa vie, et même sa femme le regretta pendant les treize années qu'elle lui survécut. Il fut aussi conseiller de l'Académie de peinture, garde du Muséum Royal, dessinateur des jardins du Roi, et plus tard conservateur du Muséum des Arts. Diderot eut pour lui une estime particulière, et presque tous les hommes marquants de son époque furent ses amis. Sa fortune artistique satisferait les plus difficiles. » Mondain, diplomate et déterminé, Robert aurait donc mené sans encombre une carrière brillante et protéiforme d'artiste et d'administrateur de la politique culturelle royale, qu'il sut habilement poursuivre par-delà la Révolution. Mais ce reflet flatteur ne perpétuerait-il pas le plus séduisant des leurres ?

L'artiste a traversé les bouleversements politiques, sociaux et intellectuels les plus décisifs, et souvent les plus tragiques, de l'histoire de son pays. Lui-même a vu ses amis fuir ou périr, il a perdu tous ses enfants, il a connu des périodes difficiles et il a séjourné dans les prisons de la Terreur en sentant proche de sa nuque le tranchant de la guillotine. Au soir de sa vie, son ami le poète Jacques Delille lui consacre dans son poème *L'Imagination*, paru en 1806, une évocation aux accents dramatiques qui met en exergue les échos entre l'œuvre de « Robert des ruines » et les désastres qui ont affecté la France durant ces temps troublés. Dès le Salon de 1767, le philosophe Denis Diderot soulignait la puissance suggestive des compositions de Robert : « les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure ». Sont sans aucun doute présents dans l'œuvre de Robert un sens prononcé de l'écoulement inexorable du temps et par-delà une conscience aiguë de la marche de l'histoire, tour à tour triomphante ou déplorable. L'artiste a place aujourd'hui dans le patrimoine visuel collectif par les manuels d'histoire. Pas un recensement illustré de la Révolution française ne saurait omettre sa saisissante représentation de *La Bastille dans les premiers jours de sa destruction* ni ses suggestives illustrations de la vie dans les prisons révolutionnaires. À l'identique, ses aimables images des parcs de Versailles, Ermenonville, La Roche-Guyon, etc. ne sauraient manquer à l'évocation de l'art de vivre en France au crépuscule de l'Ancien Régime. Témoin perspicace à n'en pas douter, le créateur fut aussi un visionnaire. De là, ses dédicaces fréquentes à la postérité en forme de monuments bravant la ruine du temps. De là, son intérêt soutenu pour les questions d'urbanisme, qui le rapproche des architectes de son temps et tout autant de certains hommes de lettres, tels Louis Sébastien Mercier ou Rétif de la Bretonne, chroniqueurs des métamorphoses parisiennes, et même, pour Mercier, réformateur visionnaire de la cité et des mœurs de ses concitoyens dans son ouvrage, célèbre à l'époque, *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, paru en 1771. De là, enfin, son engagement constant et efficace, de l'administration royale au régime impérial, dans la création du musée du Louvre. Magnifique chant du cygne dans une œuvre abondante, Robert consacre une










LUDOVICO
MAGNO













Hubert Robert : dans l'intimité d'un opiniâtre sympathique

Catherine Voiriot

Nombreuses sont les références bibliographiques concernant le peintre Hubert Robert. Cependant, pour ce qui est de sa biographie, les informations datent pour l'essentiel soit d'Auguste Jal[1], soit de Cyrille Gabillot[2], c'est-à-dire de la fin du XIXe siècle.

Jal est bien sûr notre source première : il a pu consulter les archives de l'état civil parisien avant qu'elles ne brûlent en 1870, et son dictionnaire biographique est l'un des plus sérieux qui soient. La monographie de Gabillot s'appuie quant à elle sur les actes notariés, documents irremplaçables pour qui veut appréhender la vie privée d'un artiste. Cet ouvrage reste donc une référence indispensable sur Robert. Au début du XXe siècle, la monographie de Pierre de Nolhac[3] propose un premier catalogue des œuvres mais ne nous apprend rien de plus sur le personnage. De son côté, l'étude de Paul Sentenac[4], parue en 1929, montre une très bonne compréhension du caractère du peintre. Il faut ensuite attendre la toute fin des années 1980 pour voir publiée une nouvelle biographie de Robert par Jean de Cayeux et Catherine Boulot dans laquelle sont mentionnés le contrat de mariage de ses parents et son acte de baptême[5].

Malgré tous ces travaux, il nous a semblé possible d'approfondir encore les recherches et d'offrir une vision plus complète de l'environnement social et familial de l'artiste. La question des élèves et des collaborateurs éventuels d'Hubert Robert restait également en suspens. Aussi avons-nous orienté notre étude dans ces directions et privilégié un point de vue intimiste dans le but d'approcher au plus près l'homme que fut Robert.

FIG. 1
Pierre Adolphe Hall, *Portrait d'Hubert Robert*, 1775, Stockholm, Nationalmuseum, MNB 2288

Les premières années

Né le 22 mai 1733 à Paris, Hubert Robert n'est pas issu d'un milieu artistique. Son grand-père maternel, Antoine François Thibault, était notaire à Compiègne, et son grand-père paternel, Jean-Claude Robert, maître pâtissier à Bar-le-Duc[6]. Ses parents, Nicolas Robert et Jeanne Catherine Charlotte Thibault, étaient au service du marquis de Stainville (1700-1770), père du duc de Choiseul, lui comme écuyer puis comme valet de chambre et elle comme femme de chambre[7].

Catherine Boulot a souligné « qu'à l'âge où les futurs peintres entrent en apprentissage, Robert, lui, sui[vi]t une voie bien différente[8] ». Son parcours est en effet atypique. Entre avril 1745 et juillet 1751[9], il fit des études au collège de Navarre, établissement ancien et renommé, où il acquit une bonne formation classique qui fit de lui un artiste cultivé. Selon Étienne Vigée, le frère de son amie la portraitiste Élisabeth Vigée Le Brun, « ses parents le destinaient à l'état ecclésiastique, il y étoit même entré à l'âge de 17 ans[10] ». Mais comment savoir ce qui lui donna envie de dessiner et de peindre ? Y eut-il quelqu'un pour déclencher sa vocation ? Selon Pierre Jean Mariette, Robert apprit le dessin dans l'atelier du sculpteur Michel-Ange Slodtz (1705-1764). Pour Catherine Boulot, « plus que les sculptures ce sont les architectures de fêtes dont Slodtz était chargé pour le roi qui ont dû influencer le jeune artiste dans sa spécialité[11] ». Par ailleurs, Jean-Joseph Taillasson précise dans sa nécrologie que Slodtz mit Robert en contact avec Joseph Vernet (1714-1789), lequel « l'encouragea, l'aida de ses conseils, et lui prêta un de ses tableaux qu'il copia fidèlement[12] ».

La formation en I alie

À la différence de la plupart des artistes de son temps, qui allaient en Italie pour se perfectionner, Robert, lui, y fit presque toute sa formation. Arrivé à Rome en 1754 avec le futur duc de Choiseul (1719-1785), il y resta onze ans. Il se forma principalement à l'Académie de France, au palais Mancini. La *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome* est la principale source dont nous disposions sur ce séjour italien. La première lettre de Charles Joseph Natoire, alors directeur de l'Académie, à mentionner Robert le présente comme un jeune homme « qui a du goût pour peindre l'architecture »[13]. Quelques-uns de ses premiers travaux sont parvenus jusqu'à nous : deux dessins signés et datés de 1756, un dessin de 1757 puis des œuvres datées de 1758 et 1759[14]. Dans tous ces travaux, l'influence de Giovanni Paolo Pannini (1691-1765)[15], soulignée par une lettre de Natoire, semble tout à fait déterminante, de même que celles de Giovanni Battista Piranèse (1720-1778) et de l'architecte dessinateur Charles Louis Clérisseau (1721-1820).

Poussé par le désir d'acquérir les connaissances techniques qui lui manquaient, mais aussi par le besoin de se tailler une légitimité au sein de l'Académie (il n'avait pas obtenu le prix de Rome), il travailla sans relâche. Plusieurs lettres de Natoire témoignent de son assiduité ainsi que de l'exemplarité de son comportement[16]. Peut-être est-ce cet excès de travail qui fut en 1759 à l'origine de la grave maladie dont rendent compte deux lettres de Natoire et une lettre de Robert lui-même, dans laquelle il précise qu'on lui a fait « dix fortes saignées » en huit jours[17]. Peut-être était-il déjà malade au printemps, car si Robert apparaît bien comme résidant à l'Académie à Pâques pour les années 1755 à 1758, ce n'est pas le cas en 1759[18]. Robert a dû s'absenter du palais Mancini pendant sa maladie et se faire soigner en ville. Marigny, directeur des Bâtiments du Roi, précisait d'ailleurs le 11 octobre que Robert l'avait informé de sa maladie « depuis sa convalescence »[19].

L'année 1759 marqua donc un tournant dans la carrière de Robert, et tous ses efforts se révélèrent payants. La commande de Marigny en mars d'un « petit tableau » tint lieu d'examen de passage. Le tableau plut à Marigny, l'appui de Choiseul fit le reste : Robert devint officiellement pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Mais, comme l'a fait remarquer Jean de Cayeux, « sa nomination a été faite en contradiction avec toutes les règles[20] ». Après avoir quitté l'Académie fin 1762, Robert fut accueilli par un nouveau protecteur, le bailli de Breteuil (1723-1785), et rencontra également un autre mécène, Claude Henri Watelet (1718-1786).

Réception à l'Académie et mariage

Robert quitta Rome le 24 juillet 1765. Si l'on en croit Mariette, à qui il avait envoyé des dessins pendant son séjour italien, il arriva à Paris en août. Moins d'un an après son retour, le 26 juillet 1766, il fut agréé et reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture au cours de la même séance, ce qui était inhabituel[21]. Selon Taillasson, il avait été présenté par Vernet[22].

Peu de temps avant d'être consacré par la critique au Salon de 1767, il épousa le 6 juillet 1767 Anne Gabrielle Soos, comme lui d'origine lorraine. Son beau-père, Didier Théodore Soos, fils



FIG. 2
Suzanne Giroust-Roslin, *Portrait présumé de Mme Robert*, 1771, pastel, localisation inconnue



FIG. 3
Hubert Robert, *Portrait de Mme Robert cousant*, vers 1773, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, R.F. 55311, fol. 4

de « Pierre Soos marchand à Bocquemom évesché de Metz et de défunte dame Barbe Goffinet », était chirurgien à Lunéville, mais c'est à Paris qu'il se maria en 1740 avec Anne Charlotte d'Hervilly[23], fille de « sieur Jean d'Hervilly, maitre épinglier à Paris et de Madelaine Allorge ».

Anne Gabrielle était la deuxième des quatre enfants Soos. Selon son acte de décès[24], elle était née le 27 octobre 1745 en Italie. La famille revint ensuite à Paris, où son plus jeune frère, Jean-Baptiste, né le 16 décembre 1746, fut baptisé dans la paroisse Saint-Cosme[25]. Anne Gabrielle fut éduquée au couvent des filles de la Croix de Nesle en Picardie, comme en témoigne l'inventaire après décès de son père, qui mentionne en 1758 ses frais de pension « depuis le vingt may à raison de cent vingt livres par an[26] ». Au moment de son mariage, en 1767, Anne Gabrielle habitait, avec sa mère et ses deux sœurs, rue des Bons-Enfants, paroisse Saint-Eustache.

L'épouse de Robert fut toujours présente à ses côtés, l'accompagnant à ses dîners mondains, partageant ses amitiés et se rendant à l'occasion à Méréville avec lui (cat. 115). Elle est souvent mentionnée par Robert dans sa correspondance, mais on ne la voit s'exprimer personnellement que lorsqu'elle rédige son testament. Un très beau pastel par Mme Roslin (1734-1772), vendu à la galerie Georges Petit à Paris en 1899, nous a conservé son image[27] (fig. 2). Les portraits peut-être les plus touchants sont toutefois ceux que Robert exécuta lui-même, vers 1767 (*Madame Robert jouant de la vielle à roue*)[28] puis vers 1773 dans un carnet de dessins récemment acquis par le Louvre (cat. 90). L'artiste a représenté son épouse au crayon, de profil pour plus de facilité, car l'art du portrait lui était entièrement étranger (fig. 3).



Les débuts du plus sociable des artistes

Joseph Baillio

Je suis fâbé d'apprendre [que les pensionnaires] *ne marchent pas tous d'un pas égal à celui du s^r Robert.*
Exhortés-les à le suivre de près, car il me revient de touts côtés de grand éloges de ce jeune homme[1].

Hubert Robert était un homme extrêmement sociable, *aimable* dans tous les sens du terme, et rares sont ceux qui n'avaient pas plaisir à être en sa compagnie. Tout au long de sa vie, la liste des personnages qui composèrent son univers social fut remarquablement hétérogène et, dans une certaine mesure, égalitaire. Brillant causeur et grand épistolier, il exprimait dans ses relations avec autrui sa personnalité extravertie, son égalité d'humeur et la vivacité naturelle de son esprit. En outre, dans sa jeunesse comme dans sa vieillesse – et en dépit d'un embonpoint de plus en plus prononcé –, il étonna ses contemporains par sa vigueur, sa force physique, sa souplesse et son agilité[2]. Malgré une productivité phénoménale, cet artiste protéiforme et plein de ressources trouva le temps de cultiver des relations étroites et durables avec de très nombreuses personnes, même à l'époque de sa formation.

FIG. 8
Élisabeth Louise Vigée Le Brun,
Autoportrait avec sa fille, 1786,
huile sur panneau de bois, H. 105 ; l. 84 cm,
Paris, musée du Louvre,
département des Peintures, Inv. 3069

Grâce à son assurance enjouée et à sa culture, Hubert Robert s'est toujours senti à l'aise dans ses relations avec toutes sortes de personnalités influentes des sphères publique ou privée dont il dépendait professionnellement et financièrement, à savoir les ordres privilégiés de la société, qui comprenaient la famille royale, la noblesse d'extraction ancienne ou plus récente, mais aussi les personnes influentes ou détentrices de l'autorité : ministres, hommes politiques, haut clergé, magistrats, financiers, banquiers et autres représentants des classes fortunées, diplomates et dignitaires étrangers de passage, académiciens, critiques d'art, intellectuels et animateurs des salons mondains. Cependant, ses liens les plus étroits – en dehors de ceux qu'il avait avec sa famille – étaient réservés à ses pairs, à l'intérieur comme à l'extérieur des structures académiques et administratives dont il faisait partie. En outre, il frayait avec l'avant-garde de la République des arts et des lettres, dans laquelle figuraient ce que l'on appelait les *amateurs*, qui étaient non pas des dilettantes mais, au contraire, de riches collectionneurs et de fins connaisseurs, dotés d'une profonde culture et d'une grande curiosité intellectuelle[3].

Homme aux multiples facettes, Hubert Robert sut donc jouer de ses « réseaux de sociabilité », pour employer une expression très à la mode aujourd'hui, et tirer parti des institutions auxquelles il a appartenu sous les différents régimes politiques en vue d'obtenir des protections et de construire des relations. Parmi ces institutions, on peut citer, à différents moments de sa carrière, l'École de Rome, l'Académie royale de peinture et de sculpture, l'ordre des francs-maçons et, après 1789, la Société des Amis des arts, le conservatoire du musée du Louvre récemment créé, et son émanation, le conseil d'administration du Muséum, au sein duquel il joua un rôle relativement important. Enfin, dans une mesure non négligeable, il profita du fait que, au milieu des années 1750, les deux villes auxquelles il a surtout été associé, Paris et Rome, étaient les capitales culturelles de l'Europe.

Nombre de témoignages de première main attestent les qualités d'entregent d'Hubert Robert. Dans l'annonce nécrologique rédigée juste après sa mort, en 1808, par son ami, le poète et dramaturge Étienne Vigée, on peut lire : « [sa] physionomie étoit franche et ouverte, son esprit vif, aimable et cultivé, son caractère enjoué, son cœur excellent, et son commerce aussi doux qu'agréable[4] ». De son côté, le peintre et critique d'art Jean Joseph Taillasson évoquera en détail les qualités artistiques et les traits de caractère qui faisaient de Robert l'un des personnages les plus appréciés à la Cour comme à la ville. « Le genre de talent de M. Robert qui plaisoit à tout le monde, sa gaieté, sa conversation aisée, son excellent caractère, son esprit cultivé, le firent en tous les tems rechercher de la meilleur compagnie de Rome et de Paris. Il fut de bonne heure porté par les circonstances, par son extrême amabilité, au milieu des cercles brillants des riches et des grands ; sans orgueil, sans bassesse, il sut établir entre les grands et lui une noble égalité ; et guidé par ce tact sûr et délicat qui fait sentir ce qui convient, il sut mériter leur estime, et, pour ainsi dire, les forcer à devenir ses amis. Près d'eux, il saisissoit avec empressement les occasions de rendre des services importants à ses confrères, en faisant connoître leur talent[5]. »

Mais personne n'a mieux saisi la personnalité attachante et pleine d'enthousiasme de Robert, dans sa peinture (cat. 1) comme dans ses écrits, que la sœur aînée d'Étienne Vigée, une artiste tout aussi mondaine que lui, Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842) (fig. 8). Dans le premier des trois volumes de ses *Souvenirs*, écrits alors qu'elle avait plus de soixante-dix ans, elle brosse un portrait vivant de son confrère avec lequel elle a entretenu des liens d'affection entre l'Ancien Régime et la mort de Robert en 1808. Ce dernier participa régulièrement aux réunions littéraires et musicales qu'elle organisait dans les appartements des hôtels particuliers qu'elle ou son mari possédaient entre la porte Saint-Denis et la rue Montmartre : le vieil hôtel de Lubert et l'hôtel Le Brun, qui venait d'être construit dans une rue voisine. Au cours des belles années qui précédèrent 1789, ils gravitaient dans les mêmes milieux, avaient les mêmes amis et partageaient nombre de clients dont ils fréquentaient, séparément ou ensemble, les hôtels particuliers à Paris ou les châteaux. Après la Révolution, ils se sont retrouvés et leur vieille amitié a pu s'épanouir de nouveau.

« De tous les artistes que j'ai connus, Robert était le plus répandu dans le monde, que du reste il aimait beaucoup. Amateur de tous les plaisirs, sans en excepter celui de la table, il était recherché généralement, et je ne crois pas qu'il dînât chez lui trois fois dans l'année. Spectacles, bals, repas, concerts, parties de campagne, rien n'était refusé par lui ; car tout le temps qu'il n'employait point au travail, il le passait à s'amuser.

« Il avait de l'esprit naturel, beaucoup d'instruction, sans aucune pédanterie, et l'intarissable gaieté de son caractère le rendait l'homme le plus aimable qu'on pût voir en société[6]. »

Hubert Robert a probablement acquis assez naturellement l'urbanité de ses manières, étant né dans des circonstances qui favorisèrent l'éclosion d'une personnalité robuste, saine, joviale et extravertie. Ses parents appartenaient l'un et l'autre à la suite personnelle de François Joseph II de Choiseul Beaupré, marquis de Stainville (1700-1770), et de son épouse, Françoise Louise de Bassompierre (vers 1694-1758). Entre 1726 et sa mort, le marquis fut l'envoyé extraordinaire à la cour de France de Léopold Ier, duc de Lorraine et de Bar (1679-1729). Il assumera les mêmes fonctions diplomatiques à Paris et à Versailles pour l'héritier du duché, François III Étienne (1708-1765), qui avait été élevé à la cour d'Autriche, à Vienne, et finira par

épouser l'archiduchesse Habsbourg et future impératrice Marie-Thérèse. À Paris, les Stainville avaient élu domicile dans le quartier aristocratique du faubourg Saint-Germain, d'abord dans une maison située rue du Bac, lieu de naissance possible d'Hubert Robert, puis dans un hôtel particulier de la rue Saint-Dominique. Dans l'environnement sophistiqué d'une ambassade, Robert était bien placé pour se familiariser avec le langage et les manières raffinées de la haute société codifiés sous le règne de Louis XIV. Une telle éducation constituait un véritable *apprentissage mondain*, atout dont il profitera jusqu'à la fin de sa vie.

C'est au clan Choiseul que Robert doit d'avoir pu étudier durant six ans dans cet établissement aristocratique qu'était le collège de Navarre. Il y eut pour principal mentor un célèbre humaniste, l'abbé Charles Batteux (1713-1780), et, grâce à la place accordée aux arts libéraux dans le programme scolaire, il découvrit la littérature et la philosophie de la Grèce et de la Rome antiques.

Robert, qui avait fait preuve d'un réel talent pour le dessin d'architecture, aspirait à se rendre à Rome pour développer ses ambitions artistiques. Là encore, sa relation avec le clan Choiseul lui fut utile. En septembre 1754, l'artiste en herbe, âgé de vingt et un ans, part pour Rome dans l'importante suite de l'ambassadeur de France nouvellement nommé à la cour du pape Benoît XIV, le comte Étienne François de Stainville (1719-1785), fils aîné de l'employeur de ses parents (fig. 9). Le comte avait obtenu cette nomination grâce à l'intervention de son alliée la plus influente à la cour de France, la marquise de Pompadour, maîtresse officielle de Louis XV. Plus tard, en tant que duc de Choiseul, il exercera un grand pouvoir comme ministre des Affaires étrangères. Non seulement Hubert Robert dispose d'un logement à l'Académie de France, alors située dans le palais Mancini sur la Via del Corso, mais il est autorisé à suivre le programme d'instruction réservé aux lauréats du prix de Rome, privilège insigne qu'il doit entièrement à Stainville, lequel accepte de défrayer ses dépenses.

Pris de passion pour l'Antiquité, Robert est particulièrement réceptif à l'influence de deux des grands védutistes de la ville, Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) – maître de perspective et de scénographie à l'Académie de France – et l'architecte et graveur Gianbattista Piranesi, dit Piranèse (1720-1778).



FIG. 9
Louis Michel Van Loo,
Portrait d'Étienne François de Choiseul Stainville, duc de Choiseul, 1763,
huile sur toile, H. 130 ; l. 96,7 cm,
Château de Ray-sur-Saône,
Conseil départemental de Haute-Saône

Le jeune homme s'adapte facilement à son nouvel environnement, et il forme des alliances avec certains de ses camarades[7], lesquels joueront un rôle considérable dans l'évolution de sa carrière et, comme lui, entreront presque tous à l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris. Il fera même appel à certains d'entre eux pour des projets de décoration et des opérations relatives à la création de jardins anglo-chinois. Seul ou avec d'autres étudiants comme Jean-Honoré Fragonard, avec qui il semble avoir eu de solides affinités de tempérament et de style (surtout en ce qui concerne les dessins qu'ils ont exécutés sur le motif), il part régulièrement en expédition pour faire de superbes études de paysage dans la capitale italienne ou ses environs.



« Les rêves d'un homme d'esprit »

L'ART D'HUBERT ROBERT JUGÉ À L'AUNE DE SES CONTEMPORAINS

Guillaume Faroult

Ses ouvrages sont presque toujours les rêves d'un homme d'esprit

[Carmontelle], *Le Frondeur ou dialogues sur le Sallon par l'auteur de Coup-de-Patte & du Triumvirat*, 1785, p. 28

Pour la postérité qui entreprit au XIXe siècle l'étude et l'évaluation critique de l'œuvre picturale d'Hubert Robert, le parcours artistique du peintre illustrait une indéniable réussite témoignant d'une remarquable reconnaissance tant de la part du public que des milieux officiels et de la critique. Alors qu'elle rédige ses mémoires entre 1825 et 1837, Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842), sa consœur en peinture qui, comme lui, partagea les commandes prestigieuses et fréquenta les cercles de sociabilité les plus éminents de la France de l'Ancien Régime, rapporte sans ambiguïté que Robert fut un peintre à talents et plus encore un peintre à succès.

« Robert, peintre de paysage, excella surtout à représenter des ruines ; ses tableaux dans ce genre peuvent être placés à côté de ceux de Jean-Paul Pannini. Il était de mode et très magnifique, de faire peindre son salon par Robert ; aussi le nombre des tableaux qu'il a laissés est-il vraiment prodigieux. Il s'en faut bien à la vérité, que tous soient de la même beauté ; Robert avait cette extrême facilité qu'on peut appeler heureuse mais qu'on peut appeler fatale : il peignait un tableau aussi vite qu'il écrivait une lettre ; mais quand il voulait captiver ses facilités, ses ouvrages étaient souvent parfaits. On en connaît de lui qui font très bien pendant à ceux de Vernet[1]. »

Hubert Robert, *Les Ruines d'un temple bâti à Athènes*, (fig. 14, détail)

De même, Cyrille Gabillot (1846-1920), le premier biographe d'Hubert Robert, affirmait en exergue de sa monographie de 1895 : « sa fortune artistique satisferait les plus difficiles. Ses dessins, tableaux et panneaux décoratifs eurent un succès prodigieux, si prodigieux même, que cet engouement pour les œuvres d'un peintre d'architecture nous étonne un peu aujourd'hui ; non que nous songions à contester sa fécondité ni son talent d'exécution, mais enfin il ne nous semble pas que son genre ait rien de bien passionnant[2] ».

Sous le parfait vernis de la reconnaissance mondaine, l'artiste et l'historien confondent toutefois leurs louanges et leurs réserves : Robert fut un peintre doué, mais à la facilité excessive, et il fut un peintre à succès, trop sans doute pour ne pas gâcher son talent. Il fut enfin un artiste éminent mais d'un genre inférieur. Autant d'appréciations qui se font l'écho des critiques exprimées tout au long de la carrière de Robert. Pour Gabillot, l'observation ne fait aucun doute car l'historien étaie en permanence le parcours chronologique de Robert de références précises aux comptes rendus critiques des participations de l'artiste aux Salons[3]. La carrière d'Hubert Robert se déploie alors que la critique artistique prend un essor sans précédent dans la France de l'Ancien Régime, où elle développe des enjeux autant esthétiques que politiques[4]. Artiste

éminent, artiste abondant, Robert a beaucoup exposé aux Salons entre 1767 et 1802 et bénéficié tout au long de sa carrière d'une couverture critique considérable, parfois même plus volumineuse que celle d'autres peintres de premier plan de la même génération, tels que Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) ou Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), qui ont fait le choix de restreindre leur présence aux Salons et ainsi leur exposition aux jugements de leurs contemporains[5]. Délibérément, Robert a pris le parti inverse. Il est donc pour une part responsable de l'abondance du discours esthétique qu'il a suscité par sa constante participation aux Salons et bien sûr par le choix qu'il a effectué des œuvres exposées. Nous nous proposons d'évaluer ici la richesse des discours critiques portés sur l'œuvre de Robert en soulignant leurs grands axes, leur pertinence et leurs contradictions, ce qui nous amènera à nous interroger sur l'image publique et sur l'esthétique que l'artiste a pu défendre et mettre en place à travers ces expositions.

Une remarque liminaire s'impose. Ainsi que le souligne d'emblée Gabillot, Hubert Robert a fait le choix de ce que l'époque désigne comme le « genre ». En l'occurrence, ses contemporains l'ont classé soit parmi les « peintres de paysage », soit, plus spécifiquement encore, parmi les « peintres d'architecture ». C'est-à-dire que Robert n'a pas privilégié la voie éminente de la peinture d'histoire, qui donnait accès aux fonctions suprêmes selon le système de valeurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Sans approfondir un aspect qui excéderait notre propos, rappelons que Robert a fait le même choix que certains des plus grands peintres français du XVIIIe siècle, tels que Chardin (1699-1779), Joseph Vernet (1714-1789) et Greuze, qui ne furent pas peintres d'histoire et qui furent néanmoins identifiés par leurs contemporains, notamment par le philosophe Denis Diderot (1713-1784), comme les vrais rénovateurs de l'école française[6]. Au moment où Robert se lance dans une carrière publique parisienne, au milieu des années 1760, la peinture de paysage est apparemment en voie d'acquérir ses lettres de noblesse et d'atteindre à un degré de reconnaissance qui dépasse son statut académique et théorique subalterne. Joseph Vernet est l'artisan de cette réévaluation alors qu'il achève la série des *Ports de France*, entreprise majeure de recensement et d'exaltation des beautés et des grandeurs du territoire national. C'est à propos du *Port de La Rochelle*, que Vernet expose au Salon de 1763, que Diderot osera cette comparaison avec le grand Claude Lorrain (vers 1600-1682) : « Vernet montre bien une autre tête, un autre talent que Le Lorrain par la multitude incroyable d'actions, d'objets et de scènes particulières. L'un est un paysagiste, l'autre un peintre d'histoire, et de la première force, dans toutes les parties de la peinture[7]. » C'est ce champ que Robert investit à son tour en se présentant au Salon de 1767. Lors du Salon de 1779, Robert aura les honneurs de l'évaluation qualifiante : « quoique peintre de genre, il peut faire aisément oublier certains prétendus peintres d'histoire[8] ». En fait, c'est au talent démiurgique et encyclopédique de Vernet qu'il sera en permanence comparé jusqu'à la fin de sa carrière. Constamment, on opposera la maîtrise olympienne de l'Avignonnais, capable de rivaliser avec la « Nature », à la fougue de Robert. Ainsi, en 1771, les *Mémoires secrets* ironisent : « Les amateurs de l'architecture admirent M. Robert, dont la fécondité ne s'est point démentie à cette exposition, mais dont l'amour-propre s'est étendu au point de croire pouvoir balancer M. Vernet […] et le public rit de cette folle prétention[9]. » Le cadet apparaît d'un génie moindre, sans doute, mais plus piquant.

« I revient d'I alie d'où il a rapporté de la facilité et de la couleur »

Diderot, *Salon de 1767*[10]

Car Robert incarne dans la peinture tous les talents de sa génération. L'histoire de l'art a mis en exergue depuis une dizaine d'années les spécificités d'une peinture en « manière d'esquisse » qui privilégie le « faire », la chaleur de l'exécution et du chromatisme, une peinture qui, préconisée par Charles Nicolas Cochin (1715-1790)[11], s'épanouit en France à partir du milieu du XVIIIe siècle et dont l'apprentissage passe par Rome[12]. Il est ainsi tout à fait significatif que dès sa formation dans le cadre de l'Académie de France à Rome, les aptitudes du jeune Robert soient appréciées selon les critères qui distinguent la jeune école française. En 1759, Natoire (1700-1777), le directeur de l'Académie, souligne auprès de Marigny (1727-1781),



FIG. 13
Hubert Robert, *Cuisine italienne*, huile sur toile,
Salon de 1767, n° 104, Varsovie, Musée national de Varsovie

directeur des Bâtiments du Roi : « sa grande facilité, avec le feu qu'il a, l'emporte souvent à ne pas châtier avec assez de soin ce qu'il fait », et Cochin, après réception des travaux de Robert, de renchérir : « on ne peut trop louer les heureuses dispositions que ce jeune artiste fait paraître quant à la couleur et surtout l'intelligence de la lumière et des effets que produisent ses reflets, partie rare dans la peinture, qui est le fruit de la réflexion[13] ». À l'instar de Fragonard, son condisciple, mais avec plus de constance, Robert va ainsi adopter cette manière esquissée qui distingue les peintres français de la « génération de 1750 »[14]. Et jusqu'à l'extrême fin de sa carrière, les critiques vont relever ce tic stylistique « générationnel », ainsi lors du Salon de 1796, lorsque ladite manière est désormais passée de mode : « Le défaut de *far presto* est le défaut de ce peintre facile et ingénieux[15]. »

Aussi, dès sa première participation au Salon en 1767, Diderot relève-t-il la bravoure d'exécution du jeune artiste, dont il loue la « facilité » et la « couleur ». À de nombreuses reprises, il admire sa maîtrise des effets lumineux : « ce qu'il y a de remarquable dans ce morceau, c'est la vapeur ondulante et chaude qu'on voit au haut de l'arcade, effet de lumière arrêtée, brisée, réfléchie par la concavité de la voûte[16] ». Cette science sera régulièrement reconnue par les contemporains de l'artiste, ainsi lors du Salon de 1783 : « Ah ! J'entrevois des Ruines ; je reconnais M. Robert : il a, comme le Lorrain, l'art de rendre palpables aux yeux les vapeurs de l'air[17]. » D'emblée, Diderot parle de la « magie » de ces effets chez Robert : « par quelle magie ? [...] Je n'y entends rien[18] ». Le philosophe retrouve ici les effets rhétoriques utilisés lors du Salon de 1765 pour décrire la poétique du grand Chardin, qu'il admire. Christian Michel a récemment analysé ce que le terme « magie », emprunté au vocabulaire des ateliers et employé par Diderot pour parler de Chardin, induisait d'effets picturaux proprement chromatiques pour suggérer la profondeur et les reflets colorés[19]. Le philosophe reconnaît d'emblée la bravoure technique du jeune peintre, dont il parraine la filiation prestigieuse avec Chardin à propos de la *Cuisine italienne* (fig. 13) : « La servante que nous avons trouvée sur les degrés de l'entrée est on ne saurait plus naturelle et plus vraie. C'est une des figures de ces anciens tableaux de Chardin[20]. »

Enfin, c'est au sujet des peintures de Robert exposées en 1767 que Diderot donne sa définition la plus serrée de la poétique spécifique de l'esquisse : « pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. À mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît[21] ». Et pourtant, dès le début des années 1770, la logique s'inverse. La facilité de Robert est désormais décriée car elle ne témoigne plus d'une surabondance d'imagination mais d'une négligence blâmable, fruit malheureux d'un excès de commandes. Ainsi, lors du Salon de 1771, Diderot n'hésite pas à condamner : « un mot sur Robert. Si cet artiste continue à esquisser, il perdra l'habitude de finir, sa tête et sa main deviendront libertines. [...] Il veut gagner ses dix louis dans la matinée ; il est fastueux, sa femme est une élégante, il faut faire vite[22] ». Désormais, le dénigrement de cette exécution esquissée, jugée trop « commerciale », sera un *topos* des critiques adressées à Robert[23]. Au début des années 1770, en effet, la manière esquissée, « l'école du tartouillis » selon un redoutable pamphlet publié en 1773, *Dialogues sur la peinture*, se trouve progressivement disqualifiée à l'heure où se constitue l'esthétique antiquisante, soucieuse d'idéalité formelle et éthique[24]. La technique picturale de Robert reste délectable sans doute, mais subit de plein fouet ce discrédit.



FIG. 17
Hubert Robert, *Variation autour de l'arc de Septime Sévère*, 1756,
plume, lavis de gris et de beige rehaussé de gouache,
H. 730; l. 520mm,
Valence, musée de Valence, D. 307

Hubert Robert maître dessinateur

Margaret Morgan Grasselli

Hubert Robert fut un dessinateur si passionné et si prolixe que l'on ne saurait prétendre à une compréhension profonde de son parcours et de son œuvre sans se pencher sérieusement sur sa vaste production de dessins. Au cours de sa longue carrière, il a fait des milliers d'œuvres sur papier, qui vont de croquis rudimentaires à la craie jusqu'à des sanguines très élaborées, et de notations rapides à l'encre et à la plume jusqu'à des aquarelles très abouties. Ces nombreuses feuilles révèlent Robert sous son jour le plus versatile, spontané, expérimentateur ; elles représentent une part significative de son œuvre, qui complète et enrichit ce qu'il a accompli dans sa peinture. De fait, depuis quelques années[1], les historiens de l'art accordent une attention grandissante à ses dessins, et la présente exposition devrait contribuer à leur donner davantage de visibilité. Cependant, comme il n'existe toujours pas de catalogue raisonné exhaustif des dessins, nous en sommes encore aux balbutiements lorsqu'il s'agit de déterminer de façon définitive et convaincante la place qui leur revient dans la production artistique du peintre[2].

Dès le début, Robert s'est adonné au dessin avec ardeur ; lors de ses expéditions dans les bas quartiers de Rome, il avait toujours son carnet avec lui. Il ne se bornait pas à observer les antiquités et les monuments ni à prendre des notes à leur propos ; la ville et ses habitants l'intéressaient aussi. Il a lui-même démembré certains de ses carnets afin de les réorganiser sous forme d'albums, peut-être pour pouvoir retrouver plus facilement les motifs qu'il recherchait, peut-être aussi pour les partager avec ses élèves, amateurs ou professionnels. Plus de cinquante carnets de croquis et d'albums factices figuraient dans la vente après décès du peintre[3], ce qui en dit long sur l'importance qu'il attachait à ces études exécutées sa vie durant et conservées jusqu'à sa mort. Malheureusement, seuls cinq de ces albums sont parvenus jusqu'à nous intacts[4] (cat. 20 et 90) ; les autres ont été démembrés, et les dessins qu'ils contenaient, dispersés[5].

Un nombre étonnamment élevé des dessins de Robert sont des compositions abouties, qu'il considérait comme des œuvres à part entière. Parmi les plus anciens figure un lavis à la plume, daté de 1756 et dont le grand format surprend : il s'agit de *Variation autour de l'arc de Septime Sévère*[6] (fig. 17) qui se trouve au musée de Valence. Comme on pouvait s'y attendre étant donné les contacts prolongés que le jeune artiste a très vite entretenus à Rome avec Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), l'influence de ce dernier est clairement perceptible, aussi bien dans le choix du sujet – un caprice architectural – que dans le caractère général de sa présentation. On ne dispose que d'un

faible nombre de documents antérieurs à cette date sur sa pratique du dessin, mais il est évident que Robert était déjà habile dans le maniement de la plume et du pinceau, car les traits de plume sont bien maîtrisés, et les lavis passés avec adresse et habilement structurés. Une particularité inhabituelle de cette œuvre précoce est l'usage abondant de la gouache blanche, un matériau que Robert abandonna très vite, à l'exception de quelques touches ici et là dans ses travaux ultérieurs (voir fig. 22). Le contraste entre la lumière et les ombres qui descendent à l'oblique en grands lavis unis fait bien ressortir le volume massif des formes architecturales vigoureusement dessinées. Les gestes des personnages, qui dénotent l'influence de Salvator Rosa (1615-1673) – probablement par l'intermédiaire de Pannini, dont les propres personnages ressemblent beaucoup à ceux de Rosa –, accusent un certain manque de souplesse, et leurs silhouettes une certaine maladresse, défauts dont Robert allait bientôt se débarrasser en faisant d'innombrables croquis des individus qu'il rencontrait dans les rues de Rome. Il n'empêche que, pour un artiste de vingt-trois ans, le dessin est à la fois assuré et impressionnant, aussi bien par ses dimensions que par son effet visuel. Mais sans l'inscription fièrement gravée à droite sur le fragment de bas-relief, on n'aurait peut-être jamais pensé à l'attribuer à Robert, qui prit assez vite ses distances par rapport à ce style de lavis monochrome.

La couleur apparaît en effet peu de temps après dans ses lavis, comme le montrent la *Fantaisie avec la statue équestre de Marc Aurèle* (vers 1757) du Metropolitan Museum à New York[7] (fig. 18) et la paire de pendants du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (1758), *Caprice architectural avec le Panthéon* et *Caprice architectural avec le Colisée et la statue de Marc Aurèle*[7]. Aucune de ces trois œuvres, dont le papier a bruni et dont les couleurs à l'aquarelle ont passé, n'est hélas en bon état de conservation, si bien que nous ne pouvons plus apprécier dans leur plénitude les effets de lumière et de teintes initialement créés par Robert. Elles nous renseignent tout de même sur sa pratique de l'aquarelle au début de sa carrière : plutôt que de faire des aquarelles stricto sensu, il préférait introduire des touches de couleur dans ses dessins au lavis, et il utilisait encore la gouache blanche pour certains rehauts. Son aptitude à créer des compositions complexes à partir de monuments situés dans des lieux différents était déjà grande, et c'est avec beaucoup d'assurance et non moins de délectation qu'il fait étalage de sa connaissance des curiosités antiques et modernes de Rome, ainsi que de son don pour rapprocher de façon inédite des monuments n'ayant aucun lien entre eux.

À l'époque de ces lavis et de ces dessins aquarellés, tous ambitieux et de grandes dimensions, c'est-à-dire à la fin des années 1750, Robert signait aussi ses premières compositions à la sanguine, technique qui allait bientôt dominer sa production de dessins. Il l'avait sans aucun doute déjà utilisée quand il étudiait dans l'atelier de René Michel (Michel-Ange) Slodtz (1705-1764) à Paris, mais les dessins qu'il y avait exécutés étaient probablement de simples exercices. La raison qui le fit se tourner vers la sanguine pour ses vues et ses caprices de Rome n'est pas parfaitement claire car, bien que la sanguine ait été très en faveur dans la première moitié du XVIII[e] siècle – chez Antoine Watteau (1684-1721) notamment, et chez plusieurs membres de la famille Silvestre –, elle était déjà largement passée de mode dans les années 1750, du moins pour ce genre de sujets. Au milieu des années 1750, le seul artiste à utiliser régulièrement la sanguine pour les dessins sous-jacents de ses paysages urbains et de ses compositions imaginaires – ainsi que pour certaines étapes de ses gravures – était Piranèse (1720-1778). Dans la mesure où Piranèse a joué un rôle fondamental dans l'évolution artistique de Robert en tant qu'auteur de *vedute* et de *capricci*, il est fort possible que ce soit chez lui que Robert ait pris l'idée de se mettre à la sanguine. Personne d'autre à l'Académie de France à Rome ne paraît susceptible d'avoir été ce catalyseur, et il semble bien que Robert ait été le premier à chercher à exploiter toutes les possibilités de la sanguine, travail auquel il s'est probablement attelé juste avant l'arrivée de Jean-Honoré Fragonard à Rome en 1757. En réalité, c'est sur un dessin de cette année-là, *La Salle de garde*, qu'apparaît chez Robert le premier recours à la sanguine que l'on puisse dater : dans cette scène avec personnages (fig. 19), la sanguine soutient une composition exécutée avec une combinaison de techniques qui rappelle certains dessins de Piranèse, même si le maniement brillant de la plume laisse déjà pressentir la touche pleine de vie du futur maître.



FIG. 18
Hubert Robert, *Fantaisie avec la statue équestre de Marc Aurèle*, vers 1757,
plume, encre noire et lavis gris et brun, touches d'aquarelle et de gouache sur craie noire, papier bistre,
H. 484 ; l. 584 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.693

Dès l'année suivante, Robert exécutait des dessins à la seule sanguine, et ses premières tentatives connues dans cette technique sont pour certaines d'une abstraction et d'une stylisation surprenantes. Un exemple spécialement frappant est la *Vue d'une cour à colonnade de la villa Giulia* (fig. 20), signée et datée de 1758. Presque tous les éléments architecturaux sont tracés à la règle – même les arcs semblent avoir été dessinés au compas ou reportés d'après des gabarits – et les ombres sont quasiment dépourvues de nuances. Cette image est d'une puissance austère, en raison non seulement du traitement simplifié de l'ombre et de la lumière, mais aussi de la netteté des contours, tous fortement affirmés. En même temps, la construction de l'espace et des architectures n'est pas entièrement réussie, et d'étranges incohérences de proportions et de perspective laissent penser que Robert n'était pas parfaitement à l'aise avec cette nouvelle technique. Très rapidement pourtant, Robert a pris de l'assurance et acquis un réel savoir-faire, en apprenant à tirer partie de toute la gamme colorée de la sanguine, depuis les accents les plus sombres et les ombres les plus denses jusqu'aux frémissements tonals les plus délicats (cat. 15, 26 et 5), tout en parvenant à marier harmonieusement des formes architecturales fermement structurées, aux contours nets, avec des effets plus doux d'ombre et de lumière.

Robert a su très vite exploiter, semble-t-il, certains avantages propres à la sanguine, laquelle permet notamment de combiner couleur et graphisme en une seule touche, n'exige aucun temps de séchage et se transporte aisément. Il pouvait emporter partout



FIG. 24
Hubert Robert, *Caprice avec un groupe de personnages près des ruines d'un temple romain*,
plume et encre grise, lavis gris et aquarelle sur traits de pierre noire,
H. 382 ; l. 314 mm, collection particulière

La « matérialité fonctionnelle[*] »

Q ELQ ES RÉ LEXIONS SUR LES PRATIQ ES D DS SIN D'HUBR T ROBR T

Sarah Catala

À la mémoire de Marianne Roland Michel

Dès le début de son séjour italien, qui occupe les années 1754 à 1765, et jusqu'à la fin de sa carrière, vers 1806, Hubert Robert répond à une demande considérable de dessins et de peintures émanant des collectionneurs les plus renommés de son époque, parmi lesquels Pierre Jean Mariette, le duc de Choiseul ou le bailli de Breteuil. L'intense productivité de l'artiste s'appuie sur des pratiques de dessin bien particulières, auxquelles il reste fidèle tout au long de sa vie et qui lui permettent de compter au nombre des personnalités les plus importantes du marché de l'art de son temps. Il n'en ressort pas moins que le corpus peint et dessiné de Robert se caractérise par la répétition d'un certain nombre de formules, un effet qu'il obtient par des moyens de reproduction technique, comme la contre-épreuve[1], ou par la pratique de la variation, le tout dans le but de tirer le plus grand profit possible de ses créations. Hubert Robert offrait de la sorte à chaque propriétaire de ses œuvres la satisfaction de posséder une pièce unique qui perpétuait le souvenir d'une composition célèbre, entretenant ainsi le rapport d'émulation entre collectionneurs.

En dépit de l'abondante bibliographie consacrée à l'artiste, rares sont les auteurs à s'être penchés sur les pratiques d'atelier d'Hubert Robert. Jean de Cayeux et Marianne Roland Michel ont étudié l'usage qu'il faisait des carnets d'esquisses et des albums factices[2], Marianne Roland Michel a poursuivi ses recherches sur « Hubert Robert dessinateur » dans *Le Dessin français au XVIIIe siècle*, puis dans les nombreuses introductions de catalogues d'exposition auxquels elle a contribué[3]. Nous avons pour notre part publié plusieurs articles sur les différentes destinations de la contre-épreuve, qui, retravaillée ou non, participe pleinement du procédé de la variation[4]. Si la majorité des études sur Hubert Robert, en particulier les notices analysant une œuvre précise, soulignent son habitude consistant à répéter des compositions entières ou des motifs isolés, les auteurs ont semble-t-il du mal à déterminer l'antériorité ou non d'une œuvre par rapport à une autre, car Hubert Robert ne signe et ne date systématiquement ni ses dessins ni ses peintures. De plus, et c'est peut-être l'aspect le plus frappant des pratiques de l'artiste, le statut d'une œuvre n'est jamais définitif, puisqu'il peut



FIG. 25
Hubert Robert, *Peintre devant son chevalet, cheval ruant et figures en pied*,
pierre noire, H. 300 ; l. 203 mm,
Paris, collection Catherine Voiriot

être modifié dès lors que son auteur décide de la remployer, et ce jusqu'à plusieurs années après son exécution. Cependant, sans être méthodique, Hubert Robert est organisé et privilégie telle technique plutôt qu'une autre s'il attribue a priori telle ou telle fonction à un dessin. Nous nous proposons de recenser ici les habitudes de l'artiste, telles que nous avons pu les identifier en étudiant des ensembles cohérents qui se trouvent dans des institutions publiques et que nous avons mis en relation avec des œuvres conservées dans des collections privées.

Des techniques en adéquation avec les fonctions des dessins

Comme Antoine Watteau (1684-1721) au début du XVIIIe siècle, Hubert Robert anime ses compositions peintes ou dessinées en y introduisant des personnages dont les modèles sont rassemblés dans des portefeuilles, des carnets ou des albums factices, où ils sont généralement croqués au graphite ou à la pierre noire[5]. De rares feuilles issues des albums factices sont constituées de notes prises sur le vif ou copiées d'après les maîtres, que Robert a découpées puis ordonnées, sans doute en fonction de leurs formats et de leurs sujets, à l'exemple de la page d'album que conserve le musée de Lille[6].

Hubert Robert ne se sert pas toujours de ces modèles. Il lui arrive d'en créer de nouveaux, qu'il griffonne dans les espaces libres de feuilles probablement non rangées dans son atelier, avant de les copier en les introduisant aussitôt dans une composition. C'est ainsi que les motifs détaillés d'un cheval cabré et d'un homme tenant une cravache, que l'on peut voir au verso d'un dessin en collection particulière (fig. 25), sont raturés, puis repris de façon schématique, avant d'être transposés dans un paysage peint illustrant le sac d'une pyramide[7]. Des ratures du même type sont visibles sur les pages du carnet conservé à la Morgan Library à New York et de celui du Louvre (cat. 20 et 90).

À notre connaissance, les seuls dessins strictement préparatoires à des œuvres sont des croquis exécutés à la seule pierre noire, tracés avec tant d'énergie qu'ils en perdent leur lisibilité, comme ceux issus de l'album factice ayant appartenu à Ernest May, en particulier *Le Portique d'Octavie servant actuellement de marché aux*

poissons[8] (voir cat. 60). L'album Moreau-Nélaton du Louvre possède deux croquis préparatoires à des pendants acquis par le comte Stroganoff, qui est certainement le personnage portraituré sur le panneau passé en vente à l'automne dernier, où il apparaît en compagnie de Robert, reconnaissable à son visage barré d'épais sourcils noirs et à son portefeuille à dessins maintenu sous le bras[9]. Néanmoins, le statut de ces croquis peut paraître ambigu, puisqu'il s'agit dans les deux cas de notes prises sur le vif. Qu'il en ait convenu avec son client avant ou après, Hubert Robert avait probablement dans l'idée de s'en servir pour exécuter les deux peintures. C'est avec ce genre d'exemple que l'on peut apprécier toute la souplesse des pratiques de l'artiste.

Les nombreuses prises de notes sur le vif ou d'après le motif que nous connaissons de Robert renseignent sur ses déplacements et sur ses centres d'intérêt dès lors que l'identification du lieu ou de l'objet est avérée. Au sein de l'album Moreau-Nélaton, nous avons ainsi reconnu trois vues de l'ancienne porte cauchoise de Rouen, que l'artiste a croquée sous différents angles, vers 1773, au moment où il préparait les *Vues de Normandie* destinées au palais de l'archevêché. En effet, le premier croquis a été remployé pour la *Vue de Rouen*[10].

Incontestablement, la sanguine est le matériau de prédilection d'Hubert Robert. Il applique généreusement cette pierre tendre sur de grandes feuilles blanches *in quarto*, dont le grain épais favorise les effets de lumière. Mais, afin de gagner en précision dans le trait, notamment pour décrire des éléments architecturaux, il n'hésite pas à en tailler finement la mine. Si les matériaux employés comme les sujets abordés par l'artiste durant ses années romaines contribuent à créer une unité visuelle, il n'en demeure pas moins que sa manière subit de constantes et profondes mutations que nous avons tenté de cerner pour les années 1759 (cat. 3), 1760 (cat. 7), 1762 (cat. 11) et 1763 (cat. 15 et 16). Peut-être faut-il voir dans la passion de Robert pour l'architecture en particulier et pour le réaménagement en général le besoin de stabiliser ses compositions en construisant solidement les formes, un besoin qui se ressent jusque dans l'autorité de son geste. De brutale – car peu assurée – au début de sa carrière, la manière de Robert gagne progressivement en aisance, sans perdre de sa vivacité : les traits sont rapides, rarement repris, les hachures denses. Mais, les années passant, ces dernières diminuent d'intensité pour mieux s'accorder aux réserves du papier et favoriser les puissants contrastes d'ombre et de lumière qui permettent à Robert de détacher une silhouette (fig. 26), de renforcer le caractère monumental d'une architecture ou de jouer des courbes de la végétation. Quelques années après son retour en France, Hubert Robert infléchit sa manière, sans doute sous l'influence de la lumière parisienne et du fait d'un rapport plus sensible avec le genre du paysage, où la nature, bien qu'ordonnée selon son imagination, devient prépondérante. Le geste se fait alors plus large, presque plus rond, et l'artiste, rompu à la pratique de la variation, stabilise sa façon d'utiliser la sanguine, laquelle n'évoluera guère durant les décennies 1770 et 1780. Cette période est celle où Robert enseigne le dessin aux amateurs, à l'intention desquels il produit des séries de paysages peuplés de lavandières ou de promeneurs, parfaitement adaptés au goût pour le pittoresque

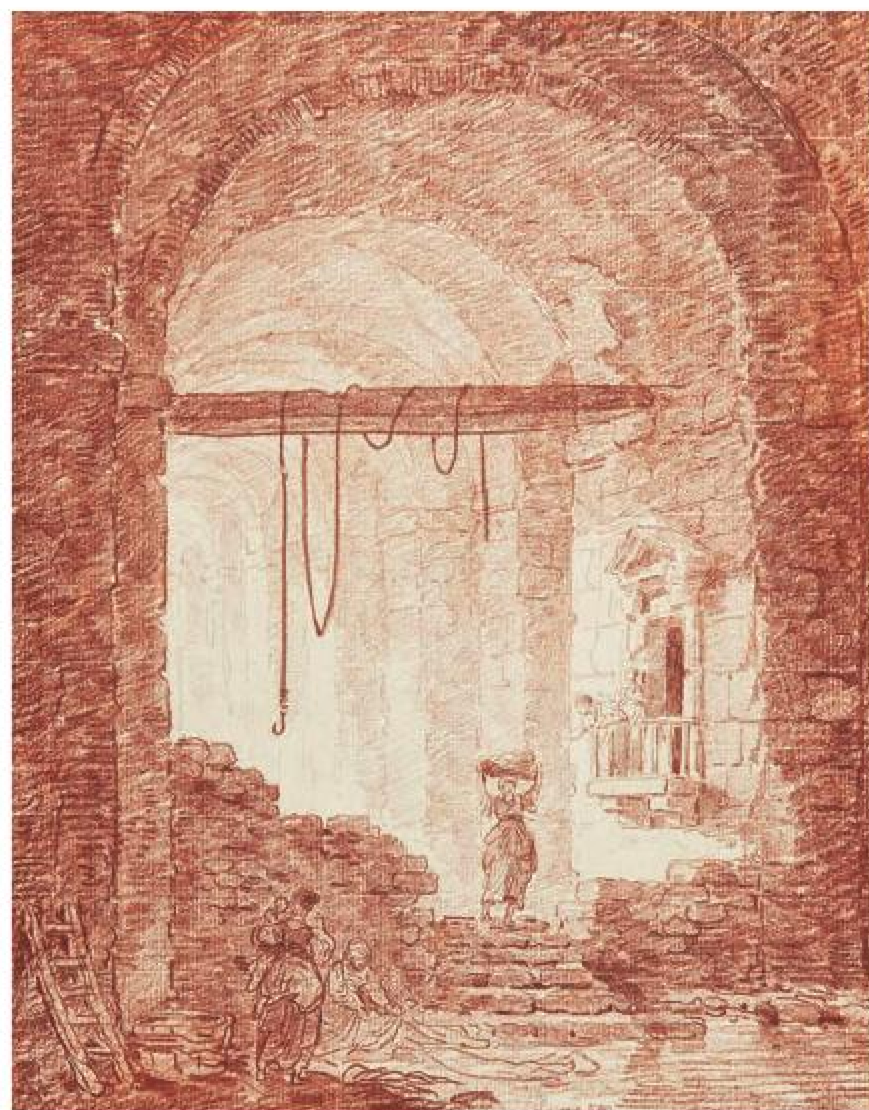


FIG. 26
Hubert Robert, *Galerie dans un édifice antique animé de personnages*, sanguine, H. 368 ; l. 290mm, collection particulière



Hubert Robert, le paysagiste absolu

Vincent Pomarède

... la représentation du monde, visible ou réinventé,
est en soi presque un monde[1]

« Le paysagiste absolu ». Un tel qualificatif adossé au nom d'Hubert Robert pourrait paraître excessif, surtout si l'on se réfère à la notion de « monarchie absolue », régime politique dominant en France durant la majeure partie de sa carrière ; qualificatif qui pourrait laisser croire, à tort, qu'il existe une connivence entre son œuvre et le pouvoir de Louis XV et Louis XVI, qu'il connut en pleine déstructuration. Oublions cela, la passion d'Hubert Robert pour la nature dépassant, et de loin, ses convictions politiques et même ses engagements personnels de franc-maçon. Ce titre pourrait également sembler trop général, voire fautif, si l'on se rappelle les nombreuses significations du terme « absolu », synonyme tout autant de « totalitaire » et d'« autoritaire » que de « complet » et d'« intégral », mais aussi d'« infini », d'« idéal », de « parfait » ; cependant, c'est justement la diversité de sens de ce mot qui nous paraît refléter le mieux l'ensemble des qualités de l'œuvre et de la personnalité d'Hubert Robert, ainsi que le caractère prépondérant de sa relation intime avec la représentation de la nature.

Hubert Robert, *Jardin d'une villa italienne,*
(cat. 24, détail)

L'art du paysage a en effet exercé une réelle dictature sur son inspiration et ses motivations esthétiques, étant de fait le genre pictural qu'il a pratiqué à l'exclusion de tous les autres. Mais ce genre lui a aussi permis de décliner tous les sujets et toutes les propositions plastiques susceptibles d'être mis en scène au sein de la nature, comme le suggérait René Louis de Girardin, cet ami d'Hubert Robert qui affirmait qu'il fallait « sentir qu'il y a des paysages de toutes sortes : *paysages héroïques, nobles, riches, élégants, voluptueux, solitaires, sauvages, sévères, tranquilles, frais, simples, champêtres, rustiques,* etc.[2] » Ce genre a également été le principal mode d'expression de ses sentiments intimes, de ses émotions esthétiques, de ses aspirations poétiques.

Et, par parenthèse, clin d'œil ultime, cette notion de « paysagiste absolu » évoque à un siècle de distance celle de « poète absolu » prônée par Paul Verlaine, qui défendait ce terme en revendiquant pour les créateurs la possibilité d'être « absolus par l'imagination, absolus dans l'expression[3] ».

Bref, tout cela explique sans aucun doute les difficultés des critiques et des historiens de l'art à « référencer », à « ranger », à « classifier » l'œuvre d'Hubert Robert dans les cases, les types élaborés par la pensée scientifique et encyclopédiste naissante. Prenons ainsi

l'exemple de Denis Diderot, qui admirait et commentait régulièrement les tableaux d'Hubert Robert au gré des Salons parisiens. Considérant que le paysage ressemblait trop souvent à une « scène de genre animée », le rédacteur de l'*Encyclopédie* revendiquait l'émergence du paysage « tout court »[4], défendant la nécessaire promotion de la représentation de la nature pour elle-même ; mais, dans le même temps, il aimait retrouver dans l'évocation et la description de cette nature une dimension pleinement esthétique, le paysagiste étant censé discerner dans son imagination « quelque chose d'ultérieur à la nature[5] », qualité que Diderot retrouvait justement dans les tableaux d'Hubert Robert.

D'un côté, il fallait que l'artiste fût observateur, objectif et rationnel ; de l'autre, il fallait qu'il sût également interpréter, imaginer et inventer. Nullement contradictoire, la pensée de Denis Diderot, qui disséquait avec un œil d'entomologiste les paysages d'Hubert Robert, reprenait en fait la dichotomie alors célèbre comparant, rapprochant ou opposant la raison et le sentiment. « La raison et le sentiment se conseillent et se suppléent tour à tour. Quiconque ne consulte qu'un des deux et renonce à l'autre, se prive inconsidérément d'une partie des secours qui nous ont été accordés pour nous conduire[6] », avait ainsi écrit un moraliste et philosophe très écouté dans le petit cercle des intellectuels parisiens, Luc de Clapiers, plus connu sous le nom de Vauvenargues.

Ce brillant aîné de Diderot et d'Hubert Robert, proche de Voltaire, esprit sage et éclairé, côtoyant les milieux rationalistes et les auteurs de l'*Encyclopédie,* recherchait une pondération philosophique – et, par voie de conséquence, possiblement esthétique – entre la raison et le sentiment.

En fait, la plupart des penseurs défendaient donc l'idée d'une incontournable complémentarité et harmonie entre la raison et le sentiment, et non pas la primauté de l'une de ces notions par rapport à l'autre[7].

Raison et sentiment. Au cœur de cette féconde réflexion éthique, philosophique et artistique, l'œuvre d'Hubert Robert se comprend clairement comme une synthèse, voire un dépassement de ces deux notions autant morales qu'esthétiques, adaptées à la représentation de la nature et au genre du paysage. Passionné sans limite par le genre du paysage, ce peintre a donc, concomitamment, traité tous les thèmes, mené toutes les recherches picturales et graphiques, mis en œuvre toutes les solutions techniques, posé tous les questionnements esthétiques que l'histoire du paysage allait ensuite reprendre, de 1780 à 1840 : la nature comme objet décoratif ; la nature comme réceptacle et fournisseuse d'émotions et de sentiments ; la nature comme objet d'étude scientifique, optique, mathématique et comme un simple sujet à étudier objectivement ; la nature dans sa relation avec le contemporain. Avec Hubert Robert, le genre du paysage devient total, global, intégral. Absolu, donc.

Et certains historiens de l'art perçurent d'ailleurs très tôt comment cette diversité se construisait sur une ambivalence créatrice ; ainsi, en 1908, Léon Deshairs faisait remarquer que Robert « était né décorateur [...] dans le bon et quelquefois aussi dans le mauvais sens du mot », tout en constatant avec finesse la présence simultanée dans son œuvre d'un « réalisme foncier [...] d'un goût spontané pour les détails observés et les effets vus »[8], que, d'après lui, il partageait avec son ami Fragonard. Le terme de « réalisme foncier », d'ailleurs fort bien choisi, renvoyait autant à la réalité très concrète du cadastre qu'à la notion abstraite de l'inné, définissant ce qui est « relatif à un fonds de terre, à son exploitation, à son imposition », et s'appliquant par extension à ce qui est « relatif au fond de la nature de quelque chose, de quelqu'un » ; nous y retrouvons pleinement certains des enjeux artistiques défendus par la génération de paysagistes ayant admiré Hubert Robert, souvent sans le nommer, son influence sur les générations postérieures découlant inexorablement de cet engagement dual de son œuvre.

« L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie[9] »

De son siècle rationaliste et tellement inventif, Hubert Robert avait donc assimilé aussi le goût prononcé pour la théâtralité et la décoration, goût qui se concrétisait, entre autres motifs, dans la mode des paysages mis en scène à l'intérieur des demeures bourgeoises ou aristocratiques, telles de fausses fenêtres, ouvertes sur

la nature et destinées à « agrémenter » un salon, une chambre ou une salle à manger.

Rappelons que, durant son séjour italien, Hubert Robert avait côtoyé des représentants illustres de ce genre du « paysage décoratif », les mêmes peintres d'ailleurs qui enrichirent bien sûr son inspiration de « peintre de ruines », tels Giovanni Paolo Pannini et Gianbattista Piranesi. Et, s'il n'avait pas pu rencontrer Giovanni Niccolo Servandoni durant son séjour à Paris, de 1724 à 1745, il partageait clairement sa conception du paysage, comme le prouvent par exemple les panneaux peints par ce dernier comme décors de la salle de bal du château de Condé-en-Brie (fig. 29), dans lesquels Servandoni joue avec un effet de trompe-l'œil qui permet de découvrir des statues dans un jardin à travers de fausses ouvertures peintes dans le mur.

Certes, la plupart des compositions décoratives d'Hubert Robert ont été déposées ou démantelées, voire détruites, comme ce fut le cas des décors du théâtre situé avant la Révolution française à l'emplacement de l'actuel escalier Gabriel au château de Versailles ; de même, ses nombreux décors éphémères, tels ceux imaginés pour la Comédie-Française en 1778 afin de rendre hommage à Voltaire, avaient été voués, par leur essence même, à disparaître dans les semaines qui suivirent leur installation[10]. Mais on comprend aisément, en regardant ses œuvres – pour ce que nous en connaissons aujourd'hui –, à quel point elles sont imprégnées dans leurs sujets autant que dans leur esthétique de cet esprit « décoratif » qui constituait pour Hubert Robert l'une des caractéristiques de sa personnalité d'artiste aussi bien qu'une source de réguliers et lucratifs revenus.

Quoi qu'il en soit, il est certain que le courant néoclassique allait trouver dans cette dimension décorative du paysage l'un de ses principaux adversaires, la critiquant vivement à partir de 1780, n'adhérant plus à cette « nature d'opéra qui abrite les pastorales de Boucher, les oaristys de Fragonard[11] » et n'admettant pas que « le talent du paysagiste [puisse] être doublé de l'instinct du décorateur[12] » ; sous l'Empire et même durant la Restauration, cette tendance de la représentation de la nature allait par ailleurs être assimilée aux errances de l'Ancien Régime et de l'aristocratie et placée par voie de conséquence à l'index.



FIG. 29
Giovanni Niccolo Servandoni d'après Girardon,
Apollon servi par les nymphes (détail),
château de Condé-en-Brie

Ainsi, sans le nommer, c'est vraisemblablement à Hubert Robert, entre autres, que songe Pierre Henri de Valenciennes lorsqu'il écrit dans son célèbre traité du paysage publié en 1800 : « Quelques peintres ont passé leur temps et employé leur talent à représenter des Ruines. [...] La manière mensongère dont nous l'avons vu traiter jusqu'à présent, nous engage à relever les erreurs et les fautes graves enfantées par ce prétendu genre nécessairement triste, si la représentation est vraie, et à coup sûr ridicule, si le Peintre se laisse entraîner par les écarts de son imagination[13] » ; et le théoricien du néoclassicisme, le promoteur inlassable du « paysage historique », de pourfendre les paysages de ruines tels que le XVIIIe siècle les avait conçus, s'en prenant pour cela, non pas nommément à Hubert Robert, mais à son maître, Pannini, « improprement appelé Peintre des Ruines, [et qui] n'en a jamais peint de véritables » et n'a fait que suivre dans ses compositions « une fantaisie désordonnée ».



FIG. 34
Hubert Robert, *Le Temple de la Philosophie à Ermenonville*,
huile sur toile, H. 93 ; l. 113 cm,
collection particulière

« Robert des ruines »

LE PEINTRE FACE AUX MONUMENTS ANTIQ ES

Alain Schnapp

La singularité d'Hubert Robert

Comme ses prédécesseurs à Rome, Hubert Robert s'est formé à l'observation et au dessin d'antiques. Il a consacré ses journées à Rome au relevé des monuments et il a accompagné l'abbé de Saint-Non dans une entreprise de prospection des plus originales, qui avait pour but d'explorer non seulement l'*Urbs*, la ville antique par excellence, mais aussi l'Italie du Sud et la Sicile[1]. C'est dire que l'expérience antiquaire lui était familière. Il avait le désir de se confronter aux monuments et aux ruines dans leur matérialité même, tout en gardant à l'esprit l'œuvre de ses prédécesseurs, lointains comme Giovanni Ghisolfi, plus proches comme Giovanni Paolo Pannini[2]. Pour Hubert Robert, l'Antiquité est un tout, un vaste continent dont l'observation est aussi utile à la compréhension du passé qu'à celle du présent et du futur.

Hubert Burda a étudié les diverses figures de la ruine dans l'œuvre d'Hubert Robert et démontré le lien qui existe entre sa vision des ruines et l'architecture de son temps : son œuvre est empreinte aussi bien de son expérience dans l'art des jardins – notamment ceux de Méréville, d'Ermenonville et bien sûr de Versailles – que de sa maîtrise de la mise en scène des vestiges. L'art des grottes et des jardins – une invention de la Renaissance – affirme la domination de l'homme sur la nature en même temps que la domestication du passé : la grotte symbolise une Antiquité lointaine, énigmatique et maîtrisée[3]. Avec le développement du jardin anglais, la ruine s'émancipe de la grotte, les « fabriques » élevées dans les jardins deviennent des ruines à part entière. Pour René Louis de Girardin, le bâtisseur du parc d'Ermenonville [4], la ruine inventée est un élément fondamental de l'art du jardin, un artifice qui permet d'obtenir une meilleure intégration des monuments dans la nature en même temps qu'elle ouvre un espace à l'imagination des visiteurs et à leur sens du passé. Ainsi entendue, la ruine est un *emblème* indispensable à la composition du paysage. La ruine artificielle – ou *fabrique* – donne au jardin une dimension historique qui est une part de son attrait ; elle s'affranchit des exigences de l'architecture moderne, intègre les plantes dans son dessein même, offre souvent une architecture incomplète, fragmentée, qui est le chiffre même de sa singularité. Le « temple de la philosophie » (fig. 34) dédié à Montaigne et peint par Robert en est le parfait exemple[5] : la colonnade qui l'entoure est démantelée, des fragments de colonnes et d'entablement ainsi qu'une statue féminine renversée

reposent sur les degrés du stéréobate. Un homme vêtu d'un manteau bleu s'appuie sur son bâton et semble méditer devant l'entrée du temple, une femme avec un enfant est allongée sur un morceau d'architrave et un chapiteau corinthien. Sur un autre bloc, un homme étiré de tout son long lève la main vers le monument en une sorte de muette supplication ; un autre personnage appuyé sur ses avant-bras lui fait face. Ces personnages improbables qui peuplent les compositions d'Hubert Robert – et dont Diderot critiquera la présence parfois superflue à ses yeux – donnent au sujet une sorte de réalité qui renvoie aux visiteurs, aux lavandières, aux gens de métier, toujours présents dans la peinture des ruines chez Robert. Dans cette composition, le temple de la philosophie est une ruine de plein effet qui a autant de puissance mnémonique que de vertu imaginaire. La leçon est évidente : il n'y a pas de différence aux yeux des amateurs entre la ruine fabriquée et la ruine de l'histoire. L'une et l'autre relèvent d'un regard rétrospectif sur une Antiquité qui peut prendre la forme d'un site ancien que le regard du peintre ou du dessinateur rappelle à la vie, ou d'une fabrique que l'architecte édifie en respectant un style à l'antique. Sous le pinceau du peintre, les fabriques deviennent, comme les vraies ruines, des lieux de mémoire et des dispositifs propres à stimuler l'imagination. Ce faisant, Hubert Robert abolit l'une des lois de la ruine si patiemment énoncée par les hommes de la Renaissance : la distance qui sépare le passé du présent. Cette distance devient une frontière mouvante et réversible qui bouleverse les rapports entre les deux pôles de la mémoire. La distinction entre ce qui est observable et ce qui est imaginaire s'en trouve modifiée et recomposée. Bernardin de Saint-Pierre avait résumé ainsi ce nouvel équilibre : « Quoi qu'il en soit, le goût passif de la ruine est universel à tous les hommes. Nos voluptueux font construire des ruines artificielles dans leurs jardins ; les sauvages se plaisent à se reposer mélancoliquement sur le bord de la mer, surtout dans les tempêtes ou dans le voisinage d'une cascade au milieu des rochers[6]. »

Pour les gens de bonne compagnie, la ruine est un appel au passé en même temps qu'une source de mélancolie, elle suscite la curiosité autant que l'effroi, l'admiration pour la perfection des œuvres anciennes autant que le sens de la vanité des choses. Pour les « sauvages », qui n'ont point de monument, selon Bernardin de Saint-Pierre, la nature en fait office. Le sentiment de révérence pour quelque chose d'immense et d'indestructible produit un effet direct sur les caractères, il n'est pas besoin d'intermédiaire entre les hommes et la nature. Et voilà justifiées les ruines artificielles qui permettent de créer un état propice au sentiment du passé et à la caducité des choses. À un pôle de l'humanité, les « sauvages » se confrontent directement à cette insaisissable mélancolie que les voyageurs occidentaux vont chercher en Italie ou en Orient, à l'autre pôle les architectes leur proposent de l'apprivoiser en créant des fabriques à l'antique.

La ruine procure une émotion un peu indécise que Diderot a su exprimer à la perfection : « Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons les ravages du temps ; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À cet instant la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus. Et voilà la première ligne de la poétique des ruines[7]. » En quelques phrases acérées, Diderot révolutionne la notion de ruines au travers du commentaire d'un tableau d'Hubert Robert aujourd'hui perdu, *Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments*. Le propos est ici générique, il ne s'agit pas d'un monument précis, mais de tout monument antique figuré sur le tableau ; les ruines commentées par Diderot sont aussi artificielles que celles des fabriques. Elles sont dues à la main d'un peintre rompu à l'observation et au rendu des monuments érodés sous l'effet du temps et des catastrophes : la ruine a un sens précis, il s'agit de débris d'édifices mémoriaux qui sont attachés au souvenir de ceux qui les ont fait construire. La vision de la déchéance de ces ouvrages somptueux en appelle au spectateur et le saisit : lui aussi périra, et ses demeures seront dispersées et abandonnées.

Surgit alors une formule nouvelle qui bouleverse le sens des mots autant que l'ordre des choses : la poétique des ruines. Jusque-là on admirait les ruines ou l'on s'en inquiétait, on contemplait leur impérissable résistance et l'on ressentait leur caducité dans une sorte de mouvement alternatif entre ces deux pôles. Diderot

condense et dépasse tout cela. Les ruines peuvent parler d'elles-mêmes comme l'océan parle aux « sauvages », mais quand elles sont le thème d'une œuvre, comme dans les tableaux de Robert, elles produisent un nouvel effet, plus troublant et plus intense. Elles en appellent à une sensibilité d'un genre différent que Diderot invente sous le terme de « poétique des ruines », une sorte de slogan qui résume l'esthétique à laquelle il rattache Robert. Jusqu'à Pannini inclus, la peinture des ruines relevait d'une forme du sublime, les monuments qu'elle affectionnait appartenaient par définition à un univers de l'excellence et du grandiose. Hubert déplace la thématique des ruines, il engage entre les vestiges et les spectateurs un dialogue qui joue des retournements et des contradictions, qui convoque la tradition pour mieux la détruire.

Depuis la Renaissance, le thème de la grandeur de Rome se coulait dans une maxime dont peintres et architectes avaient fait leur miel : « *Quanta Roma fuit, ipsa ruina docet* » (« Les ruines mêmes enseignent la grandeur de Rome »). Martin van Heemskerck inscrit ces mots sur son dessin du Septizonium, tandis que Serlio les grave en haut d'une grande colonnade ruinée sur le frontispice du troisième volume des *Antiquités*[8]. Annonce solennelle de l'esthétique des ruines qui privilégie la valeur d'ancienneté face à la valeur monumentale, cette phrase sera reprise en diverses occasions, en particulier par Hubert Robert dans une sanguine intitulé *Le Dessinateur au vase Borghèse*[9] (cat. 55). Un dessinateur, Robert lui-même, est assis feuille à la main face au célèbre vase à relief qui le domine ; à l'arrière-plan on aperçoit le Colisée. La bordure du vase est entaillée par une vaste déchirure d'où s'échappe une abondante végétation ; un bloc gravé de la fameuse formule « *Quanta Roma fuit* » repose sur le haut support quadrangulaire. Pour Robert, le vase est comme un édifice envahi par la verdure qui se dresse avec une certaine emphase devant le monument le plus vaste et le plus connu de Rome.

Le modèle de cette mise en scène se retrouve sur un tableau de Giovanni Paolo Pannini qui figure l'objet sur une haute base entre une colonnade et la pyramide de Cestius[10], mais Robert est allé plus loin que son maître en isolant le vase au premier plan. On ne peut s'empêcher de penser que cette mise en scène, alliée à la solennelle inscription, recèle une part d'ironie. Le célèbre vase est sorti de son environnement (les jardins Borghèse) pour être installé sur le Forum, comme s'il devait concurrencer les autres édifices classiques. Robert joue de la tension entre objet et monument, partie et tout, pour affirmer sa virtuosité et opposer à la vision archéologique de ses prédécesseurs une sorte de manifeste de son imagination poétique. Il transforme une œuvre bien connue en symbole de la ville ruinée. Il prend ses distances avec la tradition classique et affirme en quelque sorte l'absolue liberté du peintre face à la réalité archéologique : le vase n'est plus un objet qu'il s'agit de reproduire fidèlement, mais, au sens de Girardin, un « emblème » de la ruine, un tout si vaste qu'il écrase le peintre de toute sa hauteur et qu'il s'impose face aux arches du Colisée. Comme l'a pressenti Diderot, Robert est l'inventeur d'une attitude différente face aux ruines, d'une poétique porteuse de valeurs nouvelles. Hubert agrandit, déplace, recompose les monuments dans des paysages qu'il choisit sans contrainte, il développe une palette de moyens picturaux pour atteindre les effets qu'il se fixe. Hubert Burda a résumé ainsi sa stratégie : « Avec des moyens proprement picturaux (état de ruine, broussailles envahissantes) l'architecture dans les dessins de Robert est artificiellement distanciée et recouverte d'une patine historique qui la désigne comme un édifice d'une époque disparue. L'intérêt archéologique pour l'architecture, limité dans les fouilles aux vestiges antiques, est ici, porté par l'état ruineux des édifices, étendu à l'art de bâtir de la Renaissance[11]. » Ce commentaire d'un dessin de la villa Madame[12] (cat. 4) résume parfaitement l'approche de Robert. Le peintre se libère des contraintes de lieu et de précision, mais pour mieux adhérer à une interprétation historique des ruines. L'architecture est une part de l'œuvre de la nature, il faut la considérer comme une composante d'un système plus vaste. Dans le monde de Robert, les objets et les arbres peuvent parfois devenir des monuments, ils sont les éléments d'un vaste programme figuratif qui fait du temps et de la nature la scène de l'histoire. L'anecdote relatée par Bachaumont sur la rencontre de Robert avec Louis XVI à Versailles est à cet égard éclairante. Sur la suggestion de d'Angiviller, le roi propose au peintre de dessiner sur-le-champ une vue du parc de Versailles dévasté après l'abattage des arbres.



Le château de Méréville

EXEMPLE D'UN ENSEMBE ÉOR ATIF D'HUBR T ROBR T

Yuriko Jackall

À partir du début des années 1770, Hubert Robert exécute des ensembles décoratifs, c'est-à-dire des séries de tableaux, proches par leurs dimensions et leurs aspects formels, destinés à meubler l'architecture complexe caractéristique des salles du XVIIIe siècle, où ils s'harmonisent avec la couleur des murs, le style des ornements, les fenêtres et les miroirs pour composer un décor homogène. La vogue de ces ensembles décoratifs est attestée par Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842), elle-même artiste et proche amie de Robert, qui écrit dans ses souvenirs : « Il était de mode, et très magnifique, de faire peindre son salon par Robert[1]. »

Si bien, poursuit Vigée Le Brun, que l'on vit apparaître une multitude d'ensembles décoratifs conçus par cet artiste aux multiples facettes : « le nombre de tableaux qu'il a laissés est [...] vraiment prodigieux[2] ». De fait, une grande partie de l'œuvre peint de Robert connu à ce jour – notamment nombre des toiles figurant dans la présente exposition – fut conçue dès l'origine comme faisant partie intégrante de vastes décors. Les grands tableaux conservés, et la façon dont ils sont mentionnés dans les archives[3], montrent que Robert est presque toujours resté fidèle aux sujets qu'il privilégiait dans ses tableaux de chevalet – ruines, paysages, architectures –, traités cette fois à une échelle monumentale adaptée à la vertigineuse hauteur sous plafond et aux proportions majestueuses des salles officielles ou des salons.

On sait cependant peu de chose de ces installations. En 1910, Pierre de Nolhac conseillait aux simples spectateurs comme aux historiens de l'art de regarder les grands formats de Robert en ayant à l'esprit le contexte de leur accrochage ; mais ce conseil, repris par Joseph Baillio en 1992, n'est pas facile à mettre en pratique[4]. En effet, peu d'ensembles décoratifs de Robert demeurent aujourd'hui intacts, et plus rares encore sont ceux qui se trouvent toujours *in situ*. Avec l'évolution des goûts et au fur et à mesure que les édifices changeaient de main – quand ils n'étaient pas détruits ou transformés –, les tableaux étaient décrochés et vendus, séparément ou par lots. Avec le temps, il est devenu impossible de faire le lien entre telle ou telle toile et telle ou telle salle, voire entre les toiles elles-mêmes.

Hors de leur environnement d'origine, les tableaux eux-mêmes sont différents. Leur taille ou leur forme peuvent surprendre. La touche du peintre, souvent rapide et légère, peut déconcerter le spectateur, habitué à l'aspect fini des tableaux de chevalet destinés à être regardés de près dans un cabinet ou une galerie de peinture. Alors qu'elles étaient voulues par leur auteur, les relations qu'entretenaient les tableaux au sein des ensembles décoratifs nous échappent, nous ne pouvons que les imaginer. La plupart du temps, nous

FIG. 37
Anonyme, *Château de Méréville, grands salons vus du billard*,
XIXe siècle, photographie, Chamarande,
Archives départementales de l'Essonne



FIG. 38
Hubert Robert, *Les Fontaines*, 1787-1788,
huile sur toile, Chicago, The Art Institute of Chicago,
don William G. Hibbard, 1900.385



FIG. 39
Hubert Robert, *Le Vieux Temple*, 1787-1788,
huile sur toile, Chicago, The Art Institute of Chicago,
don Adolphus C. Bartlett, 1900.382

ne disposons d'aucune information sur les salons qui les abritaient – hauteur sous plafond, présence de surfaces réfléchissantes (miroirs ou dorures par exemple), situation de la pièce dans la demeure, existence d'un vis-à-vis extérieur.

Cette disparition du contexte est d'autant plus regrettable que l'extraordinaire engouement des collectionneurs du XVIIIe siècle – des collectionneurs de toutes origines – pour les ensembles décoratifs de Robert ne fait que confirmer son talent et son originalité hors pair dans ce domaine. En effet, le fait d'intégrer des tableaux de ruines et d'architectures en deux dimensions dans des architectures réelles en trois dimensions représentait forcément un défi enthousiasmant pour cet esprit d'une intelligence légendaire. Ce n'est pas sans raison que Robert fut reçu à l'Académie royale de peinture en 1766 sous le titre inhabituel de « peintre d'architecture ». Aussi est-il certain qu'une meilleure compréhension de sa démarche de décorateur nous éclairerait de façon déterminante sur l'ensemble de son œuvre et sur sa conception de l'art. C'est avec cet objectif en tête que nous nous intéresserons ici aux quatre toiles monumentales que Robert a peintes pour le petit salon du château de Méréville, alors propriété de Jean Joseph de Laborde (fig. 38 à 41), et qui sont emblématiques du style dans lequel il s'est illustré en tant que décorateur.

Laborde et le château de Méréville

En 1820, Vigée Le Brun faisait le récit suivant d'une visite à Méréville, qui se trouve à 17 kilomètres au sud d'Étampes : « Comme je pris le chemin d'Orléans j'allai visiter Méréville qui appartient à M. de Laborde. Le père de celui-ci, dont la fortune était immense, a dépensé des millions pour embellir ce séjour vraiment enchanteur. […] Le château, flanqué de quatre tourelles gothiques, qui lui donnent l'aspect d'un manoir seigneurial, est meublé avec une riche élégance. La salle à manger et le billard sont surtout admirablement décorés, et le superbe plain-pied du rez-de-chaussée où



FIG. 40
Hubert Robert, *L'Obélisque*, 1787,
huile sur toile, Chicago, The Art Institute of Chicago,
don Clarence Buckingham, 1900.383

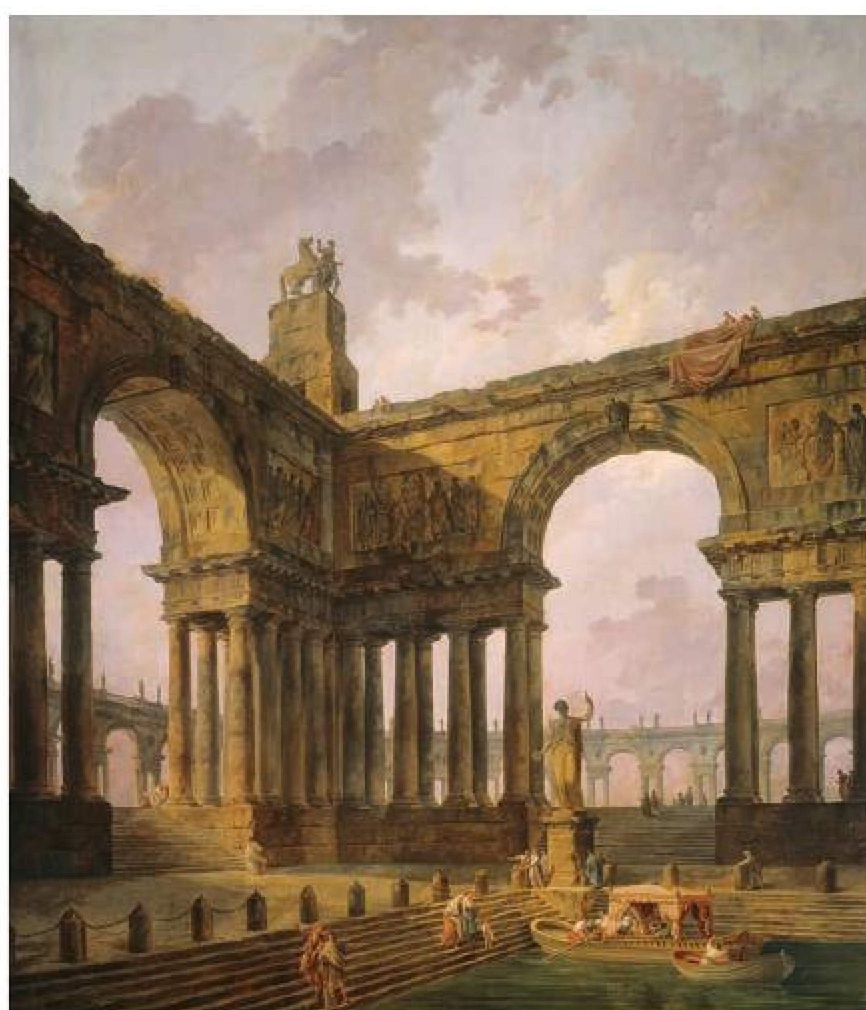


FIG. 41
Hubert Robert, *Le Débarcadère*, 1788,
huile sur toile, Chicago, The Art Institute of Chicago,
don Richard T. Crane, 1900.384

les marbres, les bronzes, les bois précieux, les statues, les tableaux, sont prodigués, fait de cette demeure une habitation royale[5]. »

Jean Joseph de Laborde, d'origine espagnole, avait fait fortune dans le négoce ; il acquit en 1784 le domaine de Méréville, après avoir été sommé par décision royale de céder son spectaculaire château de La Ferté-Vidame au duc de Penthièvre, lequel, de son côté, avait dû abandonner le château de Rambouillet à la Couronne[6]. Juste après l'acquisition de Méréville, l'ancien fermier général et banquier de la Couronne, désormais retiré des affaires, devenu marquis de Laborde (en 1761) et de Méréville (en 1785), s'adressa à l'architecte Jean Benoît Vincent Barré (1735-1824) pour qu'il fasse du château cette résidence princière qui allait tant impressionner Mme Vigée Le Brun.

En 1784, la demeure se présentait comme une construction trapue du XIVe siècle, flanquée d'une tour gothique ronde à chaque angle[7]. Barré, qui avait dirigé la rénovation des propriétés parisiennes de Laborde au cours des deux décennies précédentes, prolongea l'édifice sur deux de ses côtés, transformant le carré initial en rectangle. Pour intégrer ces ailes à l'ensemble, Barré agrémenta chacun des nouveaux angles extérieurs d'une petite tour de guet décorative, ce qui donnait à la façade l'allure élégante d'un château (fig. 42). Avec le concours des sculpteurs Joseph Hermand et Lhuillier, il supervisa également les rénovations intérieures. Le rez-de-chaussée ainsi agrandi abritait deux vastes salons, un à chaque extrémité, reliés par une imposante enfilade de pièces de forme, de taille et de destination variées, dont toutes les portes étaient alignées, ouvrant un passage rectiligne d'un bout à l'autre du rez-de chaussée. Barré ne lésina pas sur le luxe des finitions : alcôves, cloisons, portes, colonnes gréco-romaines, escaliers de service furent ajoutés à profusion, comme on peut le voir sur la coupe longitudinale du château[8] (fig. 43 et 44).

L'inventaire détaillé, dressé par comité le 20 avril 1794 (1er floréal an II), lorsque Méréville fut saisi par



Hubert Robert et le marché de l’art

Ð LA FIN Ð XVIIIe SIÈLE AU É T Ð XXe SIÈLE

Marie-Martine Dubreuil

Hubert Robert fut un artiste particulièrement fécond qui connut un succès rapide et dont les œuvres furent recherchées très tôt dans sa carrière. C’est pourquoi nous nous bornerons, dans les limites de cet article, à donner un aperçu nécessairement succinct sur un thème – celui de la place de l’artiste sur le marché de l’art jusqu’au début du XXe siècle – qui mériterait un ouvrage entier. Hubert Robert n’hésitant pas de surcroît à faire plusieurs variantes d’un même sujet, il est souvent difficile de distinguer les différents exemplaires de ses œuvres et de les identifier formellement. Enfin, le sujet étant extrêmement vaste, nous avons délibérément écarté quelques ventes importantes de dessins, dont nous laissons l’étude aux spécialistes.

Le marché de l’art, qui s’organise à Paris autour de grands marchands réputés (Pierre Rémy, Jean-Baptiste Pierre Lebrun ou Alexandre Paillet) et à l’occasion de ventes publiques de plus en plus nombreuses et brillantes, à l’hôtel Bullion notamment, prend de l’essor dans la seconde moitié du XVIIIe siècle[1] et accompagne le déroulement de la carrière d’Hubert Robert. L’artiste ne semble pas avoir joué le rôle de courtier, comme tel ou tel de ses collègues, mais, en sa qualité de garde des Tableaux du Roi, il a pu être amené à traiter avec certains marchands en vue d’acquérir des tableaux destinés au futur musée du Louvre. Son talent, sa culture et son caractère affable allaient être un atout grâce auquel il put nouer des relations parmi l’élite et vivre de sa peinture. C’est à cet aspect que nous allons nous attacher en premier lieu. Nous nous proposons pour ce faire de prendre en considération les prix négociés par Hubert Robert lui-même dont nous avons connaissance, et dont la croissance rapide confirme le succès de notre peintre.

Robert revient de Rome alors que triomphe à Paris le goût à la grecque, ce qui explique sans doute sa fortune immédiate au Salon de 1767. Il y expose un dessus-de-porte commandé par la Couronne pour le château de Bellevue[2], la *Cuisine italienne* (fig. 13), qui sera acquis par Stanislas Auguste Poniatowski[3], ainsi que l’*Écurie et magasin à foin*. Le fermier général La Live de Jully, amateur de premier plan qui soutient la peinture française de son temps[4], lui achète quatre tableaux. Deux d’entre eux, *Le Temple de Balbec* et *Un pont sous lequel on voit les campagnes de la Sabine* (cat. 47), passeront à sa vente du 2 mai 1770[5]. Quant à la *Vigne Madame, à Rome* (cat. 49) et à *Une cascade au milieu d’une colonnade* (cat. 92), elles seront cédées à l’impératrice Catherine II.

Hubert Robert, *La Terrasse de Marly*,
(fig. 46, détail)



En 1769, le prix moyen des tableaux de chevalet de Robert est de 10 louis (240 livres). C'est la somme que lui verse Pierre Michel Hennin, résident de France à Genève, pour chacune des œuvres qu'il expose au Salon de 1769[6] ; c'est aussi ce que Mme Geoffrin lui donne pour ses premières toiles. Dans les années 1780, on lui paiera plutôt 100 louis (2 400 livres)[7]. L'artiste va progressivement négocier des prix de plus en plus élevés compte tenu de l'engouement que suscite sa peinture et de la richesse manifeste de certains de ses clients.

Dès son retour à Paris, Robert noue des liens étroits avec les artistes les plus en vue du moment. Aussi ses œuvres, sujets romains et scènes de genre, figurent-elles en 1771 dans la vente après décès de François Boucher[8] ainsi que dans celle de son gendre, Pierre Antoine Baudoin, en 1770[9]. Parmi les confrères que l'artiste a fréquentés à Rome se trouve le peintre Natoire, ancien directeur de l'Académie de France, dont la vente après décès a lieu en 1778. On y dénombre douze Robert, dont les *Polichinelles peintres* et les *Polichinelles musiciens* (cat. 85 et 86), dessinés par Saint-Aubin dans la marge de son exemplaire du catalogue[10]. On note la présence systématique d'œuvres d'Hubert Robert, en plus ou moins grand nombre, dans les ventes de ses amis artistes : c'est le cas pour Hall[11] et Peters[12] en 1779, pour Houdon[13] en 1795, pour Sauvage[14] en 1808 et pour Pajou fils en 1828[15]. Elles atteindront rarement des prix élevés : peut-être était-ce le genre de petits formats que l'on s'échangeait amicalement. On en trouve aussi dans celles des architectes avec lesquels Robert a travaillé, tels que Trouard[16] en 1779, Brongniart[17] en 1792, Guillaumot[18] en 1808, Bélanger[19] en 1818 et De Wailly[20] en 1844. Tous ces personnages possédaient un nombre élevé de dessins et de contre-épreuves dont ils se servaient certainement pour proposer un choix de décors.

Le duc de Choiseul joua un rôle déterminant dans la carrière d'Hubert Robert. Il lui commanda sans doute dès 1761 au moins deux tableaux particulièrement importants : la première version de son morceau de réception, puis le *Port orné d'architecture*[21] (cat. 80) qu'il prêta au Salon de 1769 (n° 84). Hubert Robert peignit plus tard trois panneaux pour le château de Chanteloup, pour lesquels il reçut un premier acompte de 2 000 écus en février 1771[22]. À la suite de sa disgrâce, survenue en 1770, le duc, ayant perdu ses pensions, fut en proie à des difficultés financières de plus en plus grandes et dut vendre une partie de sa collection en avril 1772[23]. Les deux tableaux de Robert de la collection parisienne figurent dans le catalogue gravé publié par Basan à cette occasion[24]. Le reste de la collection, qui comprenait près de vingt tableaux de Robert, passa dans la vente après décès du duc en 1786[25]. Robert, qui d'ordinaire achetait très peu, acquit à cette vente deux grands Pannini provenant de Chanteloup. Les invendus repassèrent dans des ventes en 1789 puis en 1791, alors que les prix baissaient de plus en plus. En 1794, il restait encore à Lebrun deux tableaux de Robert peints en Italie pour Choiseul, qu'il proposa au musée pour apurer une dette[26]. Toute la famille Choiseul possédait des œuvres d'Hubert Robert. Choiseul-Gouffier[27] commanda deux tableaux exposés au Salon de 1783, qu'il vendit aux Golitzine quand il émigra en Russie[28]. C'est probablement par le duc de Choiseul que Robert fut mis en contact avec nombre d'ambassadeurs, dont Boyer de Fonscolombe[29], qui avait été son secrétaire d'ambassade à Rome. C'est par Choiseul aussi qu'il fit la connaissance de son banquier Jean Joseph de Laborde. Ce dernier, qui participa aux opérations immobilières du duc avec le notaire Duclos-Dufresnoy[30], a pu posséder des tableaux des débuts du peintre[31] (fig. 45).

Dès 1768, Robert devint un habitué des lundis de la célèbre Mme Geoffrin, qui réunissait dans son salon Cochin, Mariette[32], le comte de Caylus, Marigny, Vernet et Watelet[33]. En 1768 et 1769, elle lui commanda quatre ovales moyens (960 livres) et quatre plus petits (760 livres). En 1771, elle acquit trois grandes toiles – *La Forêt de Caprarola*, *Le Matin* et *Le Soir* – pour un prix déjà important (2 760 livres), mais insignifiant par rapport à ce que lui avaient coûté les Van Loo qu'ils remplaçaient (6 000 livres chacun)[34]. En 1772, Robert la peint allant faire retraite à l'abbaye Saint-Antoine (trois tableaux : 1 800 livres). Vers 1773, il exécute deux tableaux représentant son intérieur afin qu'elle les offre à son ami Trudaine[35]. Elle le rétribuera très largement et ne manquera pas de faire sa promotion auprès de ses amis et de ses relations. À l'étranger, Mme Geoffrin était très liée à Stanislas

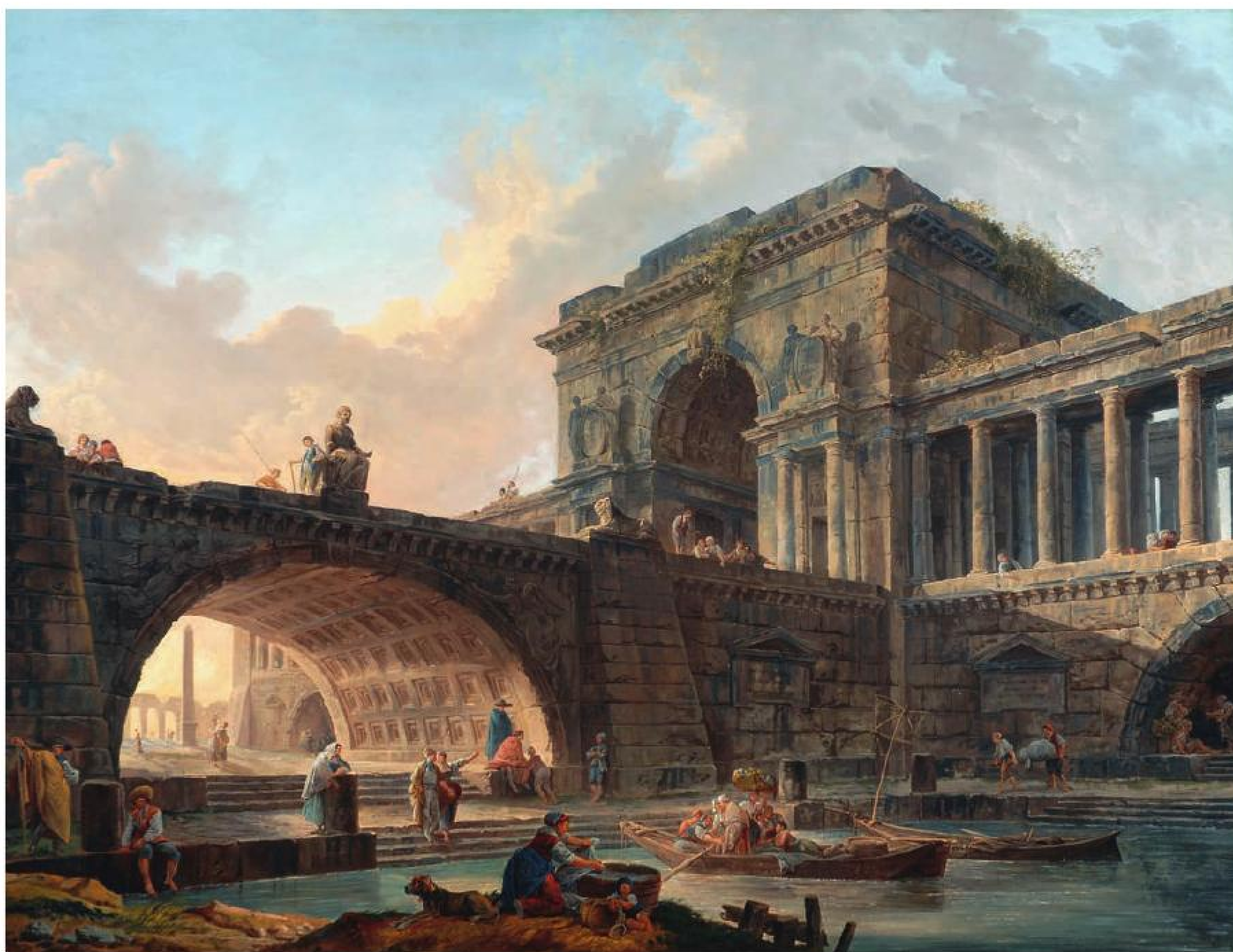


FIG. 45
Hubert Robert, *Composition architecturale avec pont triomphal*, n. d., huile sur toile, Barnard Castle, Bowes Museum, 264

Auguste Poniatowski, futur roi de Pologne, et correspondait régulièrement avec Catherine II, qui, à son instigation peut-être et à celle du comte Stroganoff, allait bientôt accumuler les tableaux de Robert. Lorsque son fils, le grand-duc Paul Petrovitch, vint en voyage en France dès 1782, il commanda quatre grands tableaux qui furent exposés au Salon de 1785[36]. Grâce à l'ambassadeur Alexandre Stroganoff, devenu son ami, Hubert Robert rencontra un véritable engouement de la part des tsars et de la noblesse russe[37].

Le comte d'Artois, frère du roi Louis XVI, fut un des clients les plus prestigieux d'Hubert Robert. En 1777, il fit construire le nouveau château de Bagatelle en moins de cent jours. Bélanger, son premier architecte, s'était adjoint Hubert Robert et Callet pour les peintures. Robert exécuta six panneaux pour lesquels il fut payé 500 livres pièce[38], ce qui semble peu pour un tel travail. Il dut les restaurer en 1784[39]. Ce ne devait pas être la seule résidence où le comte d'Artois avait des tableaux du peintre puisqu'on en relève deux dans la saisie au Temple de juin 1794[40] (n° 30), *Atelier du restaurateur de sculptures* (cat. 57) et un pendant, *Fouilles au pied du temple de Jupiter*[41]. Remis au château de Saint-Cloud sous le règne de Charles X[42], ils devaient disparaître après l'incendie du château pendant la guerre de 1870.

Hubert Robert a régulièrement travaillé pour la Couronne, mais cette administration réglait avec retard. On peut citer le dessus-de-porte pour Bellevue en





CATALOGUE



1

Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842)

Hubert Robert

1788
Huile sur panneau de chêne.
H. 105 ; l. 84 cm
Signé en haut à droite :
Louise vigée Le Brun f.
Paris, musée du Louvre, département des Peintures. INV. 3055

Hist. : Vendu avant la Révolution à Jean Joseph de Laborde (1724-1794) ; Registre de réception des objets d'art et d'antiquités trouvés chez les émigrés et condamnés, Paris, Archives nationales, F 17[3]-372, fol. 89 ; rendu pendant l'an IX à la veuve Laborde, Rosalie Claire Josèphe de Nettine (1737-1815), ou à son fils, Alexandre Louis Joseph de Laborde (1773-1842) ; usufruit à sa sœur, Nathalie Luce Léontine Joséphine de Laborde (1774-1835), duchesse de Mouchy ; rendu à Mme Vigée Le Brun ; légué avec cinq autres tableaux à sa nièce par alliance, Mme Justin Tripier Le Franc, née Élisabeth Françoise « Eugénie » Le Brun (1797-1872), dans un codicille à son testament en date du 29 janvier 1842 ; mentionné dans l'inventaire après décès de l'artiste commencé le 14 avril 1842 ; entré en décembre 1843 au Musée royal du Louvre (Archives du Louvre, P8 1843 23 décembre).

Critiques de Salons : *Entretien entre un Amateur et un Admirateur*, 1789, p. 19 ; *Supplément aux remarques*, 1789, n° 82 ; *Vérités agréables ou le salon vu en beau*, 1789, p. 10 ; *Journal de Paris*, 1789, II, p. 1281 ; *Mercure de France*, 1789, p. 84 ; Tourneux, 1877-1882, XV, p. 525.

Bibl. : Vigée Le Brun, 1835-1837, I, p. 135, 152 et 337, II, p. 67-68 ; Villot, 1869, 3e partie, n° 74, p. 52 ; Nolhac, 1910a, p. 53, 69-70, repr. coul. frontispice ; Helm, [1915], p. 87, 105-106, 218, repr. en regard de la p. 106 ; Boyer, 1954, p. 222 ; Boyer, 1961, p. 142 et note 2 ; Wilhelm, 1963, p. 8 ; Scott, 1973, XCVII, p. 83, repr. p. 84 ; Baillio, 1988, p. 98-100, repr. coul. p. 94 et en n. et bl. p. 116, fig. 4-14 ; Temperini, 2001, I, p. 522, repr. coul. p. 521.

Exp. : Salon 1789, n° 82 (figure sur le dessin de Charles De Wailly au musée Carnavalet, Paris) ; Paris, 1826, n° 209 (prêt de Mme Vigée Le Brun) ; Paris, 1933b, n° 209, repr. en frontispice; Paris, 1939a, n° 1125 ; Versailles, 1955, n° 357 ; Paris, 1960, n° 704 ; Paris, 2015-2016b, n° 65, p. 186-187 et 353.

Paul Sentenac rappelait en 1929 qu'Hubert Robert « a[vait] été plusieurs fois portraituré. Marguerite Gérard l'a figuré assis devant un paysage ; Nicolas Lavreince, à son chevalet, entouré de sa femme et de ses enfants. Taunay l'a représenté aussi au milieu des siens. Isabey, le miniaturiste Dumont ont également fixé son effigie dans la couleur. Pajou a sculpté son masque dans le buste qui se trouve actuellement à l'École des beaux-arts (cat. 2). Et, enfin, Boilly a esquissé une étude d'Hubert Robert[1] ». Mais son portrait par Élisabeth Vigée Le Brun est sans conteste le plus connu et le plus admirable.

Vigée Le Brun avait une grande amitié pour Robert. Ils fréquentaient les mêmes cercles de sociabilité et se rencontraient souvent chez des amis communs. Vigée Le Brun raconte qu'elle retrouvait tous ses intimes « au diner du jeudi » chez M. Boutin (1720 ? – 1794), trésorier de la Marine : « Brongniart, Robert et sa femme, l'abbé Delille, Lebrun le poête, le comte de Vaudreuil[2] ». De son côté, Robert, dans sa correspondance, cite son amie à plusieurs reprises. Il parle d'elle comme d'une artiste « qui ne fait point de tableau à moins de 100 louis [2 400 livres][3] ». Le 25 juin 1789, Robert écrivait au célèbre fermier général et banquier de la Cour Jean Joseph de Laborde (1724-1794), l'un de ses plus importants clients et l'ami commun des deux artistes. Robert le remerciait de l'invitation qu'il avait faite à son épouse de se rendre à Méréville et précisait que Mme Robert « attendra[it] le moment du voyage de Mme Lebrun qui de son côté désire vivement vous tenir la parole qu'elle vous a donnée[4] ». Après son long exil dans les cours d'Europe et en Russie, Vigée Le Brun revint à Paris en 1801. Elle explique alors : « Je ne tardai pas à recevoir la visite de mon ami Robert, des Brongniart, et celle de Ménageot[5]. »

Robert semble en outre avoir fait grand cas des talents de son amie portraitiste puisqu'il fit l'acquisition d'un de ses plus beaux portraits de la comtesse du Barry[6]. L'œuvre apparaît dans sa vente après décès du 5 avril 1809 sous le numéro 41.

Vigée Le Brun affirme qu'elle avait peint ce portrait en 1788, alors que Robert et elle étaient en villégiature au Moulin Joli. Ce domaine était situé sur une île de la Seine à proximité de Bezons, Argenteuil et Colombes. Il avait appartenu à Marguerite Le Comte, la compagne du financier, amateur et artiste Claude Henri Watelet (1718-1786), mais avait été acheté après la mort de Watelet par M. Gaudran, un riche commerçant qui y invita Vigée Le Brun[7].

Robert nous est montré ici au sommet de sa brillante carrière. La décennie 1780 fut celle de ses plus grands succès : depuis 1784, il était garde du Muséum royal et dessinateur des Jardins du Roi, dès 1785 il participa activement à la construction et à l'ameublement de la laiterie de Rambouillet pour la reine et, à partir de 1786, il travailla à l'aménagement du parc de Méréville pour Laborde. En 1787, il exécuta sa grande commande des *Antiquités de la France* pour les appartements de Fontainebleau.

Vigée Le Brun elle-même jugeait ce portrait comme l'un de ses meilleurs tableaux[8]. Cette toile ne répond pas à une commande mais à l'envie que l'artiste a eue de représenter son ami, si bien qu'il en découle une admirable spontanéité.

Vigée Le Brun a su donner un grand dynamisme à l'attitude de Robert. Il est représenté au naturel, debout, accoudé à un muret, la palette à la main et ne regardant pas le spectateur. Il semble absorbé dans sa réflexion, prêt à peindre. Si l'on retrouve ici l'air jovial et décontracté de Robert, ce sont surtout le charme et la vivacité de cet homme mondain, très apprécié de ses contemporains, que Vigée a su rendre. Ce portrait représente en outre l'inspiration de l'artiste d'une manière universelle.

C. V.

1. Sentenac, 1929, p. 11.
2. Vigée Le Brun, éd. 2008, p. 303.
3. Voir chronologie, 14 novembre 1787.
4. Voir chronologie.
5. Vigée Le Brun, éd. 2008, p. 639.
6. Cat. exp. Paris, 2015-2016b, n° 54 et p. 352.
7. Vigée Le Brun, éd. 2008, p. 227-228.
8. *Ibid.*



ROME

Guillaume Faroult

Le jeune Robert arrive dans la cité pontificale le 4 novembre 1754, dans la suite de son protecteur, le puissant comte de Stainville, qui vient prendre ses fonctions d'ambassadeur du roi de France auprès du pape. Le diplomate est appelé à un brillant avenir, lorsque, au cours des années 1760, devenu duc de Choiseul et nommé ministre des Affaires étrangères, il sera de fait l'homme le plus influent du royaume. Tout au long de ses années de primauté politique, Choiseul continuera d'ailleurs de favoriser la carrière de Robert. Mais, au moment de son arrivée dans la cité pontificale, la personnalité artistique du jeune homme est encore indistincte, à la différence de celle de nombre des jeunes pensionnaires de l'Académie de France, qui ont, eux, parfois déjà accompli une carrière prometteuse en France. Il en va ainsi du peintre Jean-Honoré Fragonard, dont Robert va devenir un véritable compagnon d'études au cours des années 1758 à 1761. L'expérience romaine de Robert va durer plus de dix ans, de novembre 1754 jusqu'à son retour en France au mois de juillet 1765. À Rome, Robert va se trouver des maîtres, un répertoire et enfin un style qui serviront de matrice au développement de sa longue et remarquable carrière à venir.

Robert doit à la seule faveur de son puissant protecteur d'être hébergé, dès la fin de l'année 1754, au sein de l'Académie de France, alors même qu'il ne s'est pas soumis aux redoutables épreuves qui permettent normalement d'y avoir droit. Dans la lettre qu'il adresse, le 26 novembre 1754, au marquis de Marigny, directeur des Bâtiments du Roi, afin qu'il confirme l'octroi de ce passe-droit, le peintre Natoire, directeur de l'Académie de France, souligne bien l'inexpérience de ce « jeune homme qui a du goût pour peindre l'architecture » et qui, « n'ayant point gagnié de prix, [...] dérangeoit tout l'ordre de cet établissement »[1]. N'importe, le 20 décembre 1754, Marigny acquiesce à la demande appuyée par Stainville et consent à ce que le jeune peintre « participe aux fruits de vos leçons et des études ». Voici donc Robert admis à suivre la même formation que les pensionnaires de la prestigieuse institution. Il n'est plus question de lui dans les quatre années suivantes, mais nul doute que le jeune homme travaille de manière acharnée et profite des leçons des maîtres qui enseignent à l'Académie, avec au premier chef le peintre d'architecture italien Giovanni Paolo Pannini (1691-1765)[2]. On sait que ce spécialiste des caprices architecturaux à l'antique fut la principale référence pour Robert, qui collectionna ses œuvres avec passion et discernement. Ainsi que



LES VIES PARALLÈLES DE ROBERT ET DE FRAGONARD

Sarah Catala

En 1990, l'exposition « J. H. Fragonard e H. Robert a Roma », organisée à la villa Médicis à Rome, a permis d'observer pour la première fois l'émulation à l'œuvre entre Hubert Robert et Fragonard, tout en mettant en évidence la singularité stylistique de chacun des deux hommes durant leurs années de formation en Italie. En s'efforçant de rassembler, d'analyser et de comparer, puis d'illustrer autant que possible la production italienne des deux jeunes artistes – particulièrement féconde avec plus de quatre cents œuvres –, Pierre Rosenberg, Jean-Pierre Cuzin et Catherine Boulot ont fait du catalogue de la manifestation une publication indispensable à la connaissance des travaux des deux Français, qui se trouvent ainsi enrichis d'une manière significative. L'ouvrage rappelle le rôle du « compagnonnage » au sein de l'Académie de France à Rome, décrit l'industrie du Grand Tour soutenue par les mécènes des deux hommes, parmi lesquels l'abbé de Saint-Non[1], dont la seule évocation dit l'importance de la diffusion des recueils gravés. Les auteurs démontrent combien la pratique du dessin sur le motif a favorisé l'épanouissement du paysage, dont la sensibilité différente des deux artistes augurait les nouveaux développements à leur retour en France.

Cependant, plus de vingt-cinq ans après la parution de ce remarquable travail de recherche, rares sont les contributions qui, en remettant en question certaines des hypothèses en vigueur, sont venues enrichir les connaissances sur les rapports entre Robert et Fragonard. Victor Carlson en 2001[2], suivi par Sarah Boyer en 2008[3], a démontré l'originalité du travail de copie d'après les deux Français auquel s'est attaché Jean-Robert Ango, artiste actif à Rome entre 1758 et 1765 notamment. En 2007, Nicolas Lesur a rétabli le rôle prépondérant de l'Allemand Friedrich Reclam, dont la manière comme l'approche du paysage semblent faire la synthèse des apports de Robert et de Fragonard, avec qui il a certainement dessiné sur le motif[4]. En outre, la disparition des spécialistes de l'œuvre de Robert, Marianne Roland Michel et Jean de Cayeux, s'est traduite par une raréfaction des publications consacrées à l'artiste, parmi lesquelles se distinguent l'ouvrage de Paula Rea Radisich[5], publié en 1998, où se trouve démontrée, à travers l'étude

LE SALON DE 1767

Guillaume Faroult

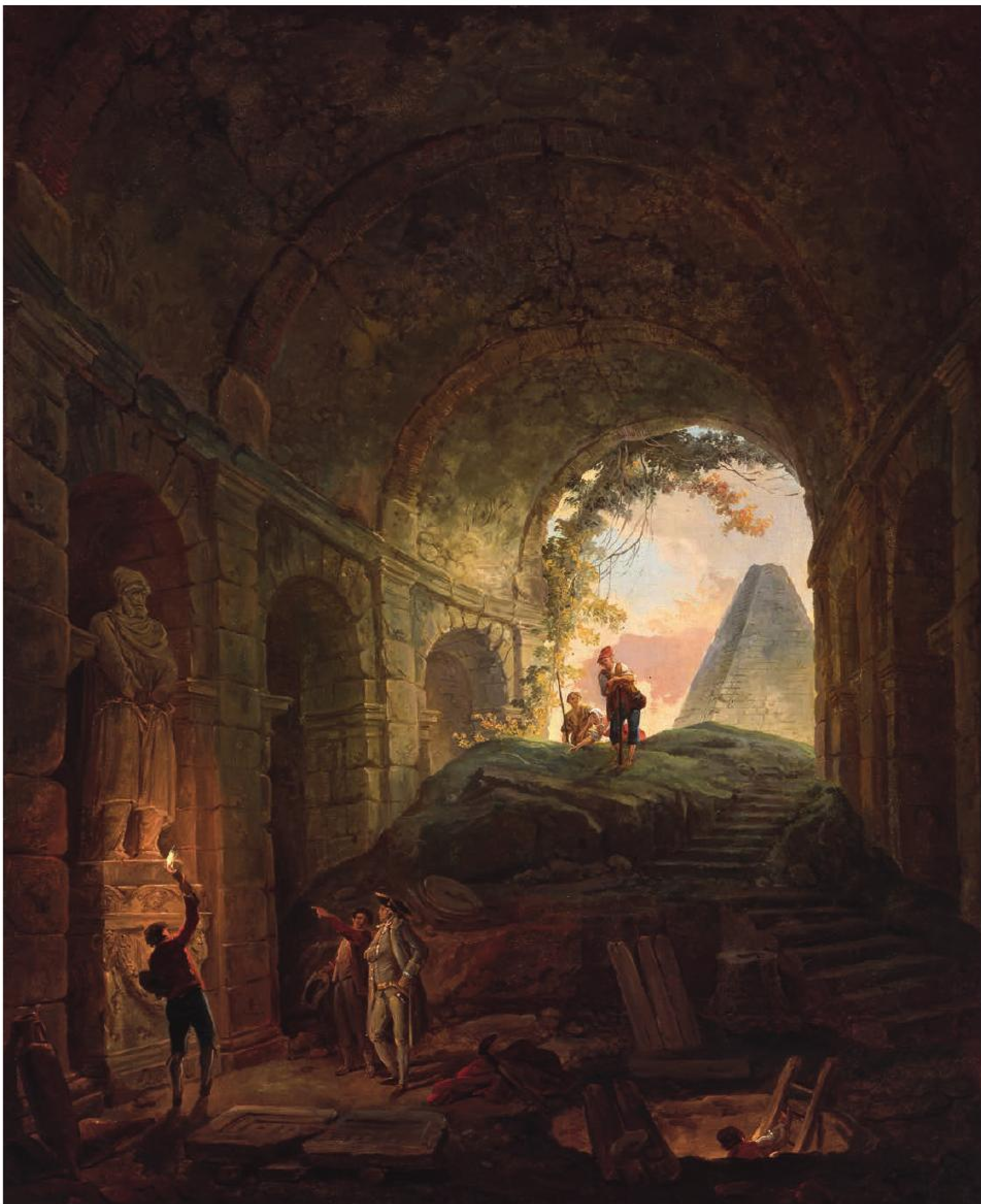
Après son retour à Paris en 1765, les succès de Robert sont constants et rapides. Le 26 juillet 1766, il se présente devant l'Académie royale de peinture et de sculpture en vue de son agrément. Il bénéficie de l'appui considérable du duc de Choiseul, alors tout-puissant ministre de Louis XV, qui a dû susciter la faveur exceptionnelle qui lui est accordée ce jour-là. Le jeune artiste, en effet, est à la fois agréé et reçu comme membre à part entière de la prestigieuse institution en qualité de « peintre d'architecture ». L'institution choisit, parmi les œuvres que Robert lui a présentées, une toile de dimensions conséquentes, *Le Port de Rome, orné de différents Monuments d'Architecture antique & moderne*, comme morceau de réception (cat. 46). Désormais, cette toile sera exposée dans les salles de l'Académie pour témoigner de l'excellence du lauréat. L'œuvre était aussi la réplique de l'une des toiles les plus ambitieuses exécutées par Robert au cours de ses années romaines pour le duc de Choiseul. Elle manifestait ainsi la proximité du jeune artiste avec les représentants les plus élevés du pouvoir royal. Distinction exceptionnelle, Robert reçoit sa première commande royale : une peinture de dessus-de-porte représentant des « *Ruines d'un Arc de triomphe, & autres Monumens* », destinée à « être placé[e] dans les Appartements de Bellevue »[1]. La réception au sein de l'Académie ouvre également au jeune artiste les portes du Salon. Cette exposition publique est organisée au Louvre tous les deux ans afin de présenter les œuvres des membres de la prestigieuse institution exclusivement. Désormais, Robert va y participer de manière très assidue, quasiment jusqu'à la fin de sa carrière puisqu'il ne cessera d'y envoyer des œuvres qu'après le Salon de 1802. Son premier Salon, en 1767, qui ouvre ses portes selon la coutume le 25 août, accompagne un autre accomplissement de sa vie personnelle : le peintre vient en effet d'épouser le 6 juillet Anne Gabrielle Soos à Saint-Eustache à Paris. La contribution de Robert à ce premier Salon est abondante : il expose sans doute plus d'une vingtaine d'œuvres, rassemblées sous douze numéros[2]. L'ensemble est apparemment très varié, allant du grand tableau de Salon, son grand morceau de réception (cat. 46), à des toiles de dimensions plus modestes ainsi qu'à « plusieurs petites esquisses ; & plusieurs dessins, coloriés d'après nature, à Rome[3] ». Robert semble soucieux d'exposer la diversité de ses talents. Il se manifeste d'abord en « peintre d'architecture », bien sûr, tant avec son morceau de réception qu'avec la plupart de ses autres toiles, telles que le tableau de Bellevue ou par exemple la



L'ANTICOMANIE ET SES CAPRICES

Guillaume Faroult

En 1765, lorsque Hubert Robert revient à Paris, la capitale est en pleine vogue de « l'anticomanie ». « Tout est à Paris à la grecque », selon une formule célèbre publiée au mois de mai 1763 par Friedrich Melchior Grimm (1723-1807). L'Europe de la seconde moitié du siècle vit une profonde révolution esthétique, avec Rome et Paris aux avant-postes, et avec l'art hérité de l'Antiquité classique gréco-romaine comme diapason. Ce mouvement est organisé et théorisé, vers le début des années 1760, par l'érudit allemand Johann Joachim Winckelmann, conservateur des collections antiques pontificales. En France, le comte de Caylus (1692-1765), chef de file des « antiquaires », avait lui aussi favorisé ce mouvement, notamment par la publication de son ouvrage fondamental, *Recueil d'antiquités*, en sept volumes (1752-1767)[1]. Hubert Robert se serait trouvé mêlé à cette vénérable entreprise dès ses années de formation romaine, mais d'une manière qui semble d'emblée signaler sa distance fantaisiste sinon ironique. Selon une anecdote rapportée en juillet 1760 dans la correspondance échangée entre Caylus et l'un de ses correspondants italiens, l'abbé Paciaudi (1710-1785), bibliothécaire du duc de Parme, on apprend qu'on a communiqué au comte, « tirés du portefeuille de l'ingénieux Robert, quelques dessins de sa composition, et un assemblage d'autres morceaux de fantaisie, et il [l'architecte Victor Louis, auteur de la supercherie] vous les a donnés pour des morceaux existants, qu'il prétend avoir vus, avoir copiés sur les lieux ». Ce faisant, Paciaudi rend hommage à l'érudition du peintre : « le grec des inscriptions est un jeu d'imagination de la part de Robert, pour remplir les vides. Quelques pièces existent, mais non pas telles que les dessins. Robert a tout changé, suivant ses goûts et ses études. Ce qui n'est point de pure invention a été imprimé mille fois, et le seul assemblage est tout ce qu'il y a de beau, mais non pas de vrai [...]. Je suis fâché que vous vous soyez, pour ainsi dire, tué pour trouver les explications et concilier le romain avec l'étrusque ; mélange bizarre qui n'existe que dans la tête du peintre ». À titre de réparation enfin, Paciaudi rapporte que « Robert s'offre à vous servir, s'il se trouve quelque chose à copier. J'irai avec lui observer, mesurer, dessiner ; mais il est difficile de découvrir des monuments qui ne soient déjà imprimés, à moins que ce ne soient des bas-reliefs, qui de temps en temps, sortent par hasard de la terre »[2]. Toute cette affaire, avec ses péripéties, semble indicielle de l'attitude de Robert relative à l'érudition archéologique, dont l'essor est alors considérable. On y retrouve ses propres études, précises et documentées, mais



« ROBERT DES RUINES »

Guillaume Faroult

Plus encore que les époques qui l'ont précédé, le XVIII[e] siècle se caractérise par une véritable délectation pour les ruines. Nous renvoyons aux travaux d'Alain Schnapp sur ce sujet et notamment à son essai dans le présent ouvrage[1]. Nous nous contenterons de relever que dans la sphère strictement littéraire, ce goût se manifeste très tôt dans le siècle. Ainsi, le premier grand succès romanesque de l'abbé Prévost (1697-1763), les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (1728), relate une saisissante scène d'errance archéologique au sein de ruines antiques, « à une lieu de Frascati, [dans] les ruines de l'ancien Tusculum, qui était une des maisons de campagne de Cicéron[2] ». Le narrateur ayant « aperçu, dans le fond d'un fossé sec, les extrémités de quelques pierres », décide de revenir « avec deux hommes à qui je fis prendre des pioches et des pelles. [...] Ils trouvèrent un ouvrage de maçonnerie [...] et j'envoyai sur le champ chercher une échelle, qui nous servit à descendre dans ce souterrain, avec plusieurs flambeaux que je fis allumer[3] ». Voilà une dramaturgie en tout point semblable à nombre de toiles de Robert, ainsi *Les Découvreurs d'antiques* (cat. 54) ou *L'Ancien Portique de l'empereur Marc Aurèle* (cat. 59). La suite du récit de Prévost rend compte d'une confrontation très dramatique avec le patrimoine antique, au point que le narrateur risque d'y perdre la vie. Robert lui-même narrait avec complaisance un épisode identique de fascination mortifère alors qu'il était perdu « dans le labyrinthe des Catacombes[4] ». Son ami, l'abbé Delille, a transcrit en vers l'expérience de l'intrépide explorateur des ruines romaines : « Un fil dans une main, et dans l'autre un flambeau, / Il entre ; il se confie à ces voûtes nombreuses / Qui croisent en tous sens leurs routes ténébreuses / [...] Dans un coin écarté se présente un réduit, / Mystérieux asile où l'espoir le conduit / [...] Il veut poursuivre. Hélas / Il a perdu le fil qui conduisait ses pas / [...] L'heure approche, et déjà son cœur épouvanté / Croit de l'affreuse nuit sentir l'obscurité[5] ». Robert *in fine* retrouva le fil qui guidait ses pas, mais, à n'en pas douter, il a souvent répété ce récit auprès de ses mécènes et de ses amis artistes, au point d'en faire une sorte de légende identitaire au sein des antiques sépulcres des premiers chrétiens. Cet habile effet de mise en situation de son œuvre, voire de mise en abyme, conférait, sans doute délibérément de la part de Robert, une aura méditative aux nombreuses peintures de ruines antiques qu'il a exécutées tout au long de sa carrière.



cat. 59

LE PITTORESQUE

Guillaume Faroult

Vers la fin de sa période romaine (1754-1765), Robert fait une rencontre capitale qui sera féconde en développements pour sa production à venir. Claude Henri Watelet (1718-1786) effectue en effet en 1763-1764 un second voyage en Italie qui lui permet de rencontrer l'artiste. L'amateur, collectionneur et homme de lettres fortuné, vient de publier, en 1760 à Paris, un poème didactique, *L'Art de peindre*, qui a rencontré un succès certain. Le chant IV était d'ailleurs consacré à « l'Invention pittoresque »[1]. À ce stade de déploiement de sa pensée théorique, le pittoresque représente pour Watelet un mode de mise en ordre de la composition – « L'invention qu'ici je nomme pittoresque / [...] C'est l'ordre ingénieux qui destine, qui trace / À chaque corps un plan, à chaque objet sa place » – que l'auteur oppose à la fougue et à la licence de l'invention « romanesque »[2]. Mais au cours des années 1750, Watelet, en sa propriété du Moulin Joli à Colombes, en Île-de-France, avait véritablement forgé une nouvelle conception de l'art du jardin et du paysage. Celle-ci était justement ordonnée autour de la notion de « pittoresque » entendue comme une manière de composer non pas en géomètre, à la manière de ce que l'on pouvait observer dans les parcs à la française dont Watelet rejetait la rigidité affectée, mais en peintre, avec souplesse et élégance, à la façon des tableaux rustiques de François Boucher invoqués en modèles explicites. Dans les jardins « pittoresques », désormais, « l'art doit être subordonné à la nature », mais celle-ci doit être présentée dans un « beau désordre », où elle apparaît « belle à peindre ».

Avant même la rencontre avec Watelet, Hubert Robert et Fragonard avaient été marqués par cette conception nouvelle et « pittoresque » du paysage au contact des jeunes élèves du peintre Jean-Baptiste Marie Pierre, tels que Reclam, Taraval et Amand, présents à Rome vers 1759-1760[3]. À cette vision plus souple et comme « dépeignée » de la campagne, qui bannissait les poncifs harmonieux de la composition classique héritée de Poussin et de Claude Lorrain, Hubert Robert et Fragonard purent adjoindre cette sympathie encore neuve pour les figures vernaculaires du petit peuple romain, entre lavandières aux jupes retroussées et bouviers amplement drapés, qui se signalait déjà dans la production des jeunes peintres français en Italie au cours des années 1750[4]. À la suite de sa rencontre avec Watelet, Robert pouvait lui faire l'hommage en 1765 de sa suite gravée des *Soirées de Rome* (cat. 28-37), qui était à la fois un adieu à la grandeur de la cité antique que Robert



LE SUBLIME ET LA « BELLE HORREUR »

Guillaume Faroult

« Ô les belles, les sublimes ruines ! [...] qu'on me dise à qui ces ruines appartiennent afin que je les vole[1]. » Pour sa première apparition au Salon, Diderot accole à sa longue et enthousiaste recension des œuvres du jeune Robert l'adjectif « sublime », qui est alors riche, sous sa plume, de résonances nouvelles. En 1767, l'encyclopédiste compte parmi les premiers divulgateurs en France de la théorie esthétique du « Sublime ». L'ouvrage fondamental du philosophe irlandais Edmund Burke (1729-1797), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, vient de paraître en français en 1765, l'année même du retour de Robert en France. Dans un siècle « sensualiste » qui a régulièrement remis en cause l'impassible perfection de la beauté harmonieuse, Burke énonce sa théorie de « l'horreur délectable », remodelant une notion héritée de l'Antiquité en l'asseyant définitivement dans le domaine des affects et des sensations exacerbées[2]. Le texte de Burke, qui invoque en priorité l'autorité littéraire de Milton ou de Shakespeare notamment, s'appuie de fait sur des expériences sensibles (effets d'ombres et de lumière, de « sonorisation », etc.) qui évoquent à la fois la peinture et le théâtre plus encore.

L'analyse fondatrice de Diderot atteint sa remarquable pertinence en ce qu'elle dévoile la dualité esthétique de Robert, entre érudition rationnelle et frémissement inquiet de la sensibilité qui se sait inéluctablement mortelle : « les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure[3] ». À l'instar des œuvres « sublimes » dont Burke souhaite l'éclosion, les ruines de Robert réactivent la conscience horrible mais délectable, car distanciée par la représentation, de la mort.

Dès le Salon de 1771, Robert étend son registre des figurations sublimes en exposant une représentation saisissante d'« un incendie dans les principaux Edifices de Rome » (cat. 73) dont la critique souligne aussitôt la puissance suggestive électrisante : « Quel incendie affreux ! Il va consumer Rome ! Que je vois de Palais que la flamme consomme. / Ce spectacle terrible inspire de l'horreur[4]. » On insistera ici pour la première fois sans doute sur l'impact probable des représentations d'incendies romains par le peintre Volaire, que Robert rencontra peut-être à Rome et dont il collectionna les œuvres. Pour l'un de ses paysages les plus terrifiants, Robert sera d'ailleurs amené à peindre une toile en contraste avec une impressionnante scène d'éruption volcanique de Volaire, à la demande du mécène français Bergeret de Grandcourt (cat. 74).



L'ARCHITECTURE VISIONNAIRE

Guillaume Faroult

D'emblée, l'art pictural de Robert se définit dans un rapport particulier avec l'architecture. L'artiste apparaît en effet le 26 novembre 1754 dans la correspondance artistique administrative officielle lorsque Natoire, le directeur de l'Académie de France à Rome, le désigne comme « un jeune homme qui a du goût pour peindre l'architecture ». Au moment de sa réception au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, le 26 juillet 1766, Robert est admis en tant que « peintre d'architecture ». Cette qualité spécifique continuera à le désigner, bon an mal an, jusqu'à la fin de sa carrière. La catégorie n'a nullement été créée pour lui et souligne théoriquement l'inextricable connexion de l'architecture et des arts du dessin. Les prédécesseurs de Robert dans ce genre au sein de l'Académie au cours du XVIII[e] siècle, Jean Nicolas Servandoni (reçu en 1731) puis Pierre Antoine Demachy (reçu en 1755), ont abondamment œuvré dans le domaine de la scénographie théâtrale. Robert se distingue fortement par rapport à cette finalité attendue dans le genre qu'il pratique car sa production scénographique nous est totalement inconnue. Il faudrait toutefois à ce sujet questionner sa proximité avec Pâris, architecte des Menus Plaisirs, dont l'activité de scénographe, en revanche, fut déterminante notamment au cours des années 1780. Mais l'activité de Robert dans ce domaine semble en fait à la fois indirecte et sans doute marginale.

L'autre particularité de Robert dans sa relation avec l'architecture réside dans la séquence historique où son art commence à prendre son essor. Alors que Robert se forme à Rome au cours des années 1750-1760, l'architecture subit une évolution considérable sous l'influence des créateurs géniaux qui l'abordent avec des moyens proprement picturaux, dont le grand Gianbattista Piranesi en premier lieu. L'influence du graveur vénitien, qui ne manquait jamais de rappeler sa formation initiale d'architecte, même si, de fait, il a très peu construit au cours de sa carrière, fut considérable sur la formation et la production des jeunes architectes européens, surtout britanniques et français, venus se former à Rome vers le milieu du siècle. Ainsi, à l'heure où l'architecture elle-même se fait très picturale, en privilégiant des effets de cadrage et d'opposition entre ombres et lumière, la peinture de Robert se fait à son tour architecturale selon ces modalités particulières d'une architecture très acculturée à la peinture. À Rome, Robert choisit ses modèles parmi les artistes qui conjuguent dans leur activité création picturale et projets architecturaux : Pannini (peintre en premier lieu mais qui eut également une bril-



SCÈNES DE GENRE

Catherine Voiriot

Si Hubert Robert s'est essentiellement illustré par ses grands paysages, agrémentés ou non d'architectures ou de monuments en ruine, il est aussi à l'occasion l'auteur de petites scènes de genre, peintes ou dessinées, qui révèlent des aspects plus intimes de sa personnalité.

On y rencontre des polichinelles de la commedia dell'arte (cat. 85-86), et il est vrai que Robert avait un goût prononcé pour le théâtre, au point qu'il lui arrivait de jouer la comédie. Élisabeth Vigée Le Brun rapporte qu'il réjouissait ses amis « par des tours d'écolier qui [les] faisaient rire aux larmes. Un jour, par exemple, à Colombes, il traça sur le parquet du salon une longue raie avec du blanc d'Espagne ; puis, costumé en saltimbanque, un balancier dans les mains, il se mit à marcher gravement, à courir sur cette ligne, imitant si bien les attitudes et les gestes d'un homme qui danse sur la corde, que l'illusion était parfaite, et qu'on n'a rien vu d'aussi drôle[1] ».

D'autres scènes de genre de Robert témoignent de l'attendrissement qu'il éprouvait pour sa famille. C'est le cas du tableau de Valence représentant l'un de ses enfants avec sa bonne (cat. 89), ou bien des dessins de sa femme et de ses enfants dans le carnet de croquis du Louvre (cat. 90).



FIG 112
Hubert Robert, *Le Bosquet des Bains d'Apollon lors de l'abattage des arbres*,
(cat. 111, détail)

1. Vigée Le Brun, éd. 2008, p. 282.



DÉCORS

Catherine Voiriot

Les grands panneaux d'Hubert Robert et leur relation avec les décors des intérieurs du XVIIIe siècle dans lesquels ils étaient installés sont une seule et même question qui a été, jusqu'à présent, peu étudiée. Sans doute en partie parce que le sujet est à la frontière de deux domaines, l'architecture et la peinture.

Souvent de grand format, ces « tableaux de place », comme on les appelait à l'époque, ont été conçus pour des lieux bien précis. Or, aujourd'hui, il n'existe quasiment plus de panneaux de Robert dans leur décor d'origine, ce qui représente une difficulté supplémentaire pour leur étude. Les quatre panneaux de la salle des États à l'archevêché de Rouen sont en cela une exception notable[1]. De même, les trois panneaux de l'hôtel de Beauharnais (où se trouve de nos jours l'ambassade d'Allemagne à Paris), exécutés en 1797 pour le salon du premier étage, constituent la seconde exception. Car si en 1803 les deux plus petits panneaux furent réutilisés pour la décoration du salon du rez-de-chaussée, ils n'ont pas bougé depuis cette date[2] (fig. 115).

Robert fut sans conteste un peintre décorateur à succès, dont les œuvres étaient présentes dans bon nombre d'hôtels particuliers parisiens ou dans des châteaux en province. Gabillot soulignait déjà : « il a été le décorateur le plus en vogue du XVIIIe siècle[3] ». D'après ce que nous avons pu recenser, en 1769, l'artiste peignit quatre paysages d'Italie pour l'hôtel de Saint-Florentin ; en 1771, trois panneaux pour le château de Chanteloup ; en 1776, quatre grands tableaux et deux dessus-de-porte pour l'hôtel de Sabran ; en 1779, quatre panneaux pour l'hôtel de Brienne (qui abrite aujourd'hui le ministère de la Défense) ; en 1780, six panneaux pour l'appartement des Rohan-Guéméné au château des Tuileries ; en 1786, deux panneaux pour l'hôtel de Luynes, rue Saint-Dominique ; en 1787, quatre panneaux pour le petit salon du château de Méréville[4] ; en 1790, six panneaux pour l'hôtel de Beaumarchais, démoli en 1818 pour laisser place au canal Saint-Martin[5] ; enfin en 1791, six panneaux pour un hôtel particulier à Auteuil (cat. 97-102). Il exécuta aussi des peintures pour le comte de Redern de Bernsdorf, pour la maréchale de Mailly et pour le comte Marie Gabriel Eleonor Doilliamson, comme l'attestent des actes notariés tardifs[6].

Robert peignit aussi des panneaux décoratifs pour la famille royale et ces ensembles sont sans doute les mieux documentés et les mieux étudiés. Citons le dessus-de-porte pour une antichambre du château de Bellevue en 1767[7] ; les six panneaux exécutés pour le comte d'Artois au château de Bagatelle vers 1777-

1. Voir chronologie, 1773.
2. Voir chronologie, avril-mai 1797.
3. Gabillot, 1895, p. 56.
4. Voir l'essai de Yuriko Jackall dans le présent ouvrage.
5. Voir chronologie, 24 mai 1790, 17 novembre 1790 et 17 juillet 1792.
6. Voir chronologie, 26 mai 1809, 14 décembre 1814 et 28 février 1815.
7. Voir chronologie, fin 1767.
8. Voir chronologie.
9. Voir chronologie, 27 avril 1784, 7 octobre 1784, 4 janvier 1785, 7 juin et 14 novembre 1787.
10. Deriabina, dans cat. exp. Valence, 1999, p. 93-107.
11. Boulot, 1985-1986, p. 33.



HUBERT ROBERT ET RAMBOUILLET

Antoine Maës

Lorsque Louis XVI acheta le duché-pairie de Rambouillet au duc de Penthièvre à la fin de l'année 1783, il nomma le comte d'Angiviller gouverneur et administrateur du domaine ; ce dernier exerçait depuis 1774 la charge de directeur général des Bâtiments du Roi[1]. Soucieux d'embellir les jardins de cette propriété, les deux hommes firent appel au peintre Hubert Robert, comme l'indique une lettre de Rambouillet datée du 20 novembre 1784[2]. La correspondance du peintre avec le marquis de Laborde, pour lequel il aménagea les jardins de sa propriété de Méréville à partir de 1786, révèle que Robert fut occupé à Rambouillet jusqu'en 1789[3]. L'année précédente, Thiéry indiquait : « M. Robert, Dessinateur des jardins du Roi, n'a pu encore exécuter en grand le projet qu'il a conçu & que Sa Majesté a approuvé pour leur embellissement. Un jardin anglois, commencé par M. le Duc de Penthièvre, exige de nouvelles dispositions & un plan d'une plus vaste étendue. L'habile Artiste, chargé de ces immenses détails a déjà fait planter un verger très-considérable [...]. Dans le jardin régulier les changements commencent à être sensibles ; on y trouve de grandes parties circulaires nouvellement plantées en acacias, d'autres allignées sur des canaux, & quelques-unes détruites pour découvrir des vues extérieures ; ce qui laisse entrevoir le grand & intéressant projet de M. Robert[4]. »

Le verger mentionné par Thiéry pourrait s'apparenter au jardin anglais qui occupait l'enclos de la laiterie nouvellement créée. La construction de cet édifice, qui devait réconcilier Marie-Antoinette avec Rambouillet, fut confiée dès 1785 à Jacques Jean Thévenin, architecte ordinaire du domaine, et à Hubert Robert. Les deux hommes avaient déjà collaboré, de 1778 à 1781, sur le chantier du bosquet des Bains d'Apollon à Versailles[5]. La première pièce de la laiterie, qui adopte la forme d'une rotonde, apparaît comme un emprunt à l'architecture antique telle qu'Hubert Robert l'avait connue et dessinée à Rome entre 1754 et 1765 : la coupole ornée de caissons ainsi que l'oculus sommital sont directement inspirés de la rotonde des thermes de Dioclétien[6]. Le fond de la salle suivante, rectangulaire, fut couvert jusqu'à la voûte d'un amas de rochers : la conception de cette grotte



JARDINS

Catherine Voiriot

En 1987, dans son ouvrage *Hubert Robert et les jardins*, Jean de Cayeux consacrait une étude approfondie à la thématique horticole qui parcourt la carrière de Robert[1]. Il soulignait que les jardins de Rome et de ses environs furent des sujets d'étude privilégiés durant les années de formation de l'artiste. Lorsque ce dernier fut revenu en France, les représentations peintes de parcs imaginaires inspirés tant de l'Italie que de l'Île-de-France furent un motif de prédilection pour ses tableaux des années 1770-1780. À tel point d'ailleurs que Robert a pu mettre au point une manière originale de peinture décorative en forme de jardins imaginaires (cat. 92).

Par ailleurs, parallèlement à son métier de peintre, Robert fut aussi concepteur de jardins. Jean de Cayeux pensait qu'il avait été nommé « dessinateur des Jardins du Roi » en 1778 à la suite du réaménagement des Bains d'Apollon à Versailles[2]. Si l'attribution du titre était certaine, le document officiel faisait toujours défaut. Gabillot l'avait déjà noté : « Il prit le titre de dessinateur des Jardins du Roi, je ne sais s'il en eut le brevet, n'ayant trouvé nulle part trace d'une telle pièce[3]. » Or ce document existe, il est daté du 1er juillet 1784 et il revient à Antoine Maës de l'avoir découvert (fig. 124). Il est donc plus tardif que ce que l'on pensait jusqu'ici et nous fait nous interroger sur le cadre officiel de l'intervention de Robert dans les jardins de Versailles. Enfin, les *Mémoires secrets* se trompent quand ils affirment que cette place de « dessinateur des Jardins du Roi » n'avait pas été attribuée depuis Le Nôtre[4], puisqu'un certain Gillet l'occupait avant Robert.

La correspondance de d'Angiviller révèle que le directeur des Beaux-Arts demanda à Robert de s'occuper des jardins de Meudon dès son nouveau titre obtenu[5]. Ces jardins avaient été conçus par Le Nôtre, mais, malgré le grand prestige de leur auteur, d'Angiviller considérait que « l'art de la décoration en ce genre a fait depuis ce temps des progrès considérables » et que « tant à cet égard que vu la grande variété d'arbres introduite depuis quelques années dans les plantations, il peut y avoir lieu à des changements avantageux ».

Une lettre de Robert du 18 septembre 1785 évoque « la décoration des jardins de Compiègne », sans que l'on ait plus d'informations[6].



HUBERT ROBERT ET PARIS

Christophe Leribault

Parmi les chroniqueurs de la vie parisienne, il en est de plus fidèles que d'autres, mais il est permis de préférer les plus chaleureux aux plus scrupuleux. Face à l'inimitable Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780), trop brouillon et obsessionnel, Hubert Robert (1733-1808) s'impose comme l'autre grand narrateur de la capitale des Lumières : au premier, les bouts de crayon et les carnets élimés ; au second, le pinceau facile et les belles toiles. Hubert Robert seul eut la vivacité de ton et l'inventivité nécessaires pour rendre compte, en peinture, de cette époque phare. Chacun de ses tableaux parisiens nous livre un instantané de vie d'une sensibilité qui rend lourdes et laborieuses les toiles de ceux qui sont ses collègues plutôt que ses rivaux. Seule ombre, toutefois, Hubert Robert partit en Italie et n'en revint jamais tout à fait dans son esprit. Même si l'on a en mémoire les images séduisantes du Robert parisien, de *La Démolition des maisons du pont Notre-Dame* (cat. 122) au *Décintrement du pont de Neuilly*, de *La Grande Galerie du Louvre* (cat. 140, 143) aux scènes à peine plus sombres de la période révolutionnaire, le compte n'y est pas : la proportion des scènes parisiennes est très faible dans son œuvre par rapport à celle des fantaisies romaines, des ruines, des cascades et des parcs. L'œuvre parisien d'Hubert Robert, même s'il ponctue les salles du musée Carnavalet, n'en fait pas le védutiste attitré de la capitale. Paris ne peut rivaliser en images avec la Rome de Pannini, la Venise de Canaletto ou les Dresde et Varsovie de Bellotto. Seul le Louvre, où Hubert Robert habita et exerça des responsabilités au sein du Muséum, a bénéficié d'un nombre important de vues. S'il a rapidement esquissé quelques scènes de la vie quotidienne, celles de Mme Geoffrin dans son intérieur cossu de la rue Saint-Honoré durant les années 1770[1] ou celles de la prison Saint-Lazare où la Révolution l'entraîna, Robert fut loin d'être le *reporter* attitré des événements de la capitale comme Saint-Aubin, l'illustrateur de la vie des Parisiens comme Étienne Jeaurat (1699-1789) ou l'auteur d'un portrait architectural de la ville comme Pierre Antoine Demachy (1723-1807).

Il suffit pour s'en convaincre de décompter les œuvres mentionnées dans les livrets des Salons où Robert, à son retour à Paris, exposa pourtant généreusement sa production, de 1767 à 1798. Sur cent quarante-neuf numéros comprenant parfois des lots ou des pendants, pas plus de dix tableaux sont de sujets parisiens :

1. Cayeux, 1985, p. 240-245, repr.



DES RUINES ET DES PRISONS

HUBR T ROBR T ET LA RÉOLU TION

Jean-Marie Bruson

« Le plus joyeux, le plus spirituel et le plus inoffensif garçon du monde[1] », c'est ainsi que ses contemporains décrivaient Hubert Robert. Cet homme heureux avait mené une carrière qui le mettait en 1789 sur le devant de la scène, au point que « nul n'était plus répandu dans le monde de grands seigneurs et de financiers[2] ». Cette situation en vue pouvait sembler bien compromettante alors que s'amorçait un bouleversement complet de la société ; son amie, Mme Vigée Le Brun, qui occupait une position comparable à la sienne, l'avait si bien compris que dès le 5 octobre 1789, le jour même où la famille royale était ramenée à Paris, elle préféra quitter la France. Robert, quant à lui, par insouciance, par aveuglement, par curiosité peut-être, n'y songea apparemment pas un seul instant.

« On doit présumer que Robert, dont le principal talent est de peindre des ruines, doit se trouver en ce moment comme coq en pâte dans sa patrie. De quel côté qu'il se tourne, il trouve son genre au pinacle et les plus belles et les plus fraîches ruines du monde[3] », écrivait Grimm à Catherine II. Pourtant, si l'on examine son œuvre, la « ruine parisienne » ne forme qu'une part infime de sa production pendant ces années capitales. Si l'on excepte la grandiose *Bastille*, du Salon de 1789 (cat. 125), et *La Profanation des caveaux de Saint-Denis* (cat. 128), on ne peut guère citer que *La Démolition de l'église Saint-Jean-en-Grève*[4] et *La Démolition de l'église des Feuillants*[5], auxquelles on ajoutera éventuellement *La Démolition du châ eau vieux de Meudon* (cat. 136), ces trois dernières œuvres d'ailleurs peintes après 1800. C'est bien peu, si l'on songe aux dizaines d'édifices détruits durant les dernières années du XVIIIe siècle qui auraient pu l'inspirer.

Les œuvres directement liées à des événements du moment sont à peine plus nombreuses. On peut mentionner *La Journée des brouettes* et *La Fête de la Fédération* (1790)[6], ainsi que *La Dernière Messe de Louis XVI* (1792)[7] ; puis, après la Terreur et les tableaux de prison, on peut encore rappeler les deux vues du *Mausolée de Jean-Jacques Rousseau aux Tuileries* (1794), diurne[8] et nocturne[9], le *Banquet militaire aux Champs-Élysées* (vers 1795)[10], et enfin *Le Banquet offert à Bonaparte dans la Grande Galerie du Louvre* (1797)[11].

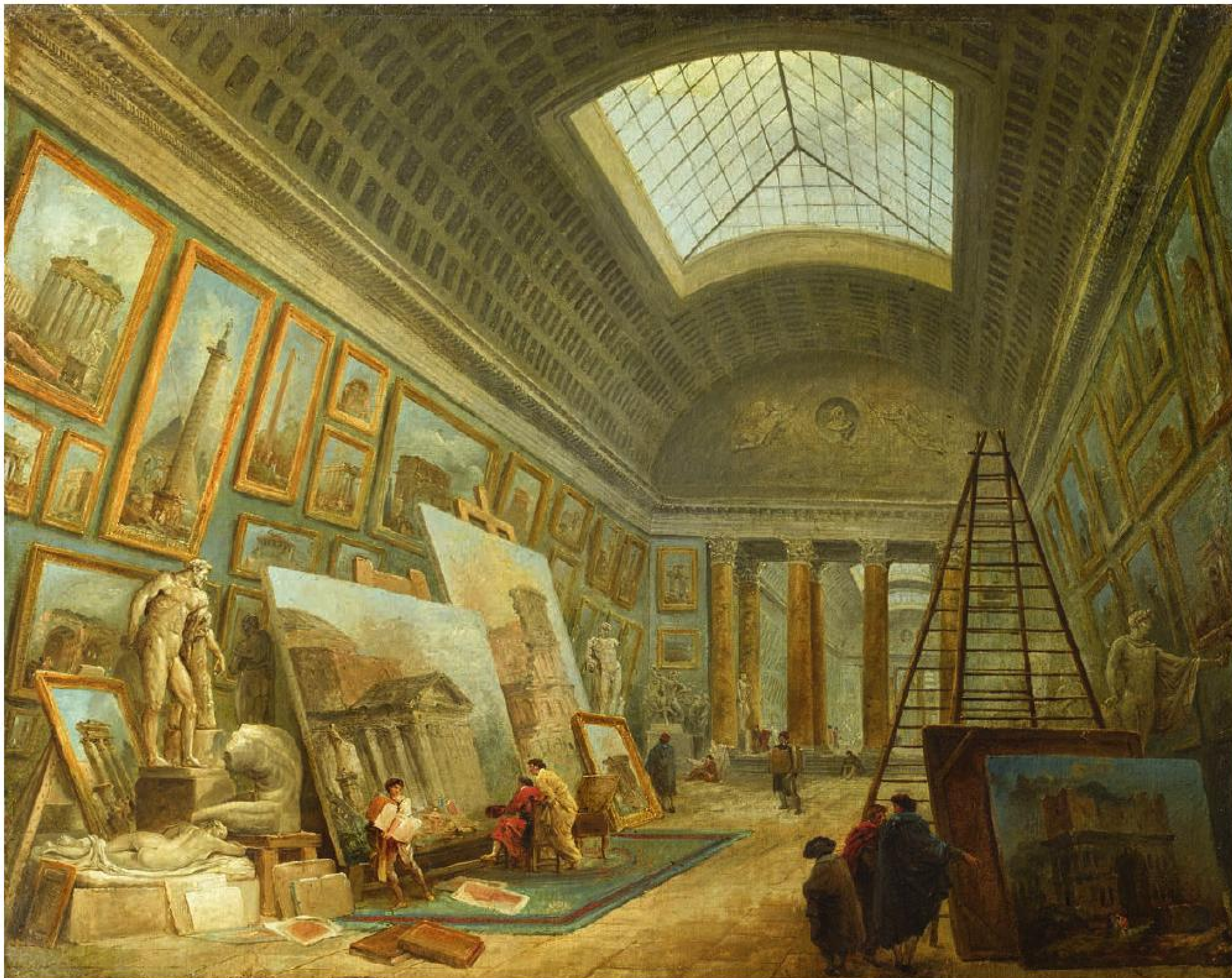


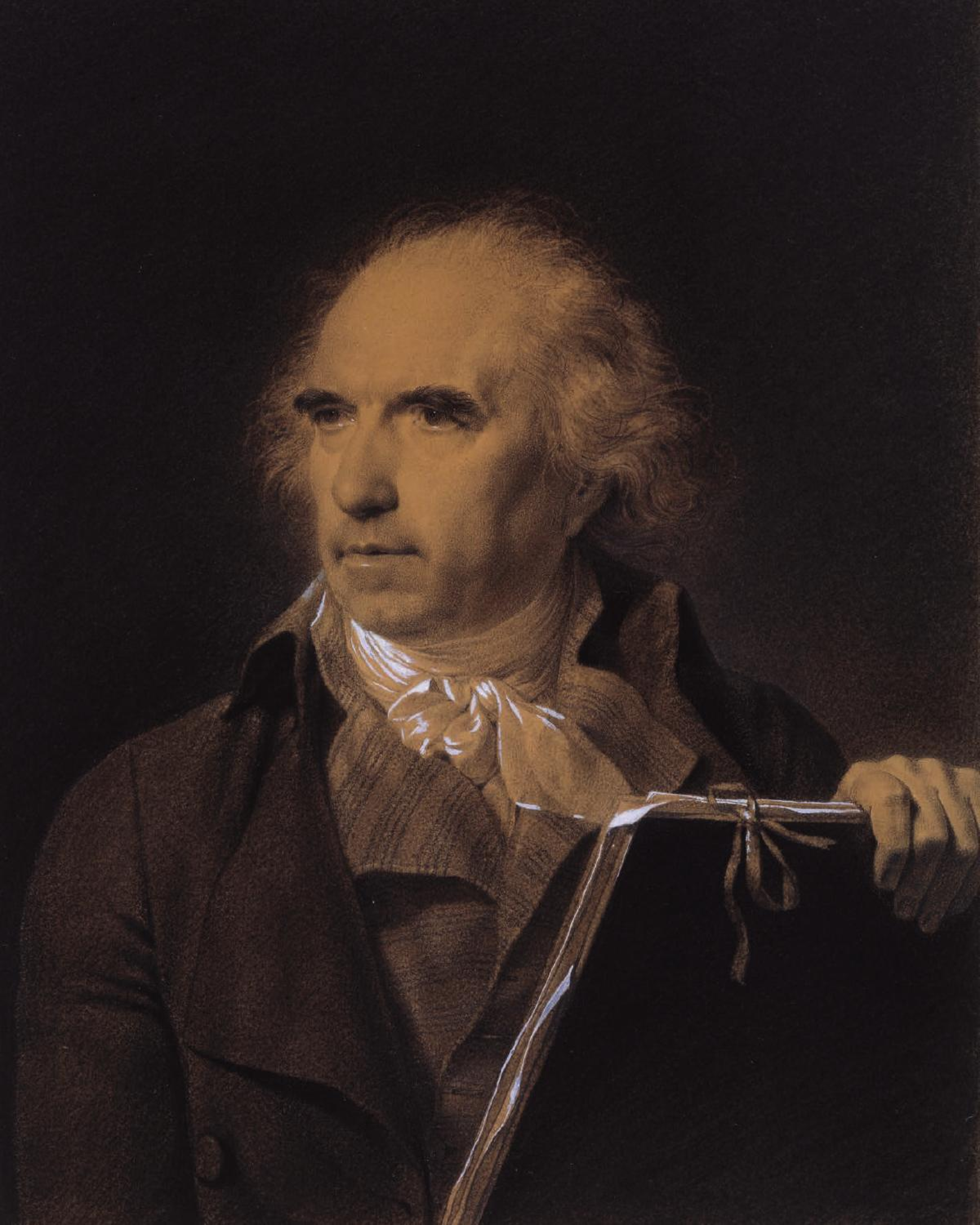
HUBERT ROBERT ET LE LOUVRE

Guillaume Fonkenell

Parmi les lieux qui ont compté dans la vie d'Hubert Robert, le Louvre occupe sans doute une place de choix à la fois dans la durée et aussi en raison de la diversité des activités que Robert y a menées. Le palais réel, au cœur de Paris, devint d'ailleurs un aliment et une source de motifs pour les espaces imaginaires du peintre.

Le Louvre fut d'abord un lieu de vie[1]. En 1777, à l'âge de quarante-quatre ans, Robert obtint la promesse de recevoir le premier logement qui serait vacant dans la Grande Galerie du Louvre, ce qui fut fait l'année suivante, après la mort du sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne. L'âge moyen d'obtention d'un logement de ce type était de quarante-trois ans dans les années 1770 et Robert se situait donc dans la moyenne. Il devait cette faveur non seulement à sa carrière et à sa notoriété, mais aussi aux fonctions que le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du Roi, entendait lui faire jouer dans le Muséum qu'il avait en projet. Résider « aux galeries », selon la formule consacrée sous l'Ancien Régime, permettait non seulement à son bénéficiaire d'avoir un hébergement gratuit, mais lui accordait aussi plusieurs avantages fiscaux (exemption de taxes) et judiciaires (en tant qu'habitant d'une maison royale, il relevait de la Prévôté de l'hôtel). Ces avantages compensaient en partie l'inconfort des lieux, conçus du temps d'Henri IV pour accueillir des artistes que le roi souhaitait favoriser. Situé sous le grand « corridor royal » qui permettait au souverain de circuler de plain-pied de ses appartements du Louvre à ceux des Tuileries, chaque logement devait mesurer à peu près 150 m^2, mal répartis sur quatre niveaux reliés entre eux par un petit escalier intérieur[2]. Seul le niveau supérieur était éclairé par deux belles fenêtres, l'une sur la Seine, l'autre sur la rue des Orties qui longeait alors la Grande Galerie. En dessous, on ne pouvait prendre jour que côté rue, car des corridors voûtés occupaient tout le côté Seine ; l'un de ces trois niveaux inférieurs était même pratiquement aveugle, y compris sur rue. Le bénéficiaire était libre de procéder à des améliorations dans son logement à ses frais, à charge pour lui de les revendre à son départ. Pour ses travaux, Hubert Robert fit appel à l'architecte Peyre, qui lui devait de l'argent[3]. Le rez-de-chaussée était occupé par une accumulation de petites pièces de service ; c'est sans doute là qu'on trouvait la salle de bains que le peintre fit aménager, suivant une logique qu'adoptèrent après lui le





CHRONOLOGIE BIOGRAPHIQUE



Établie par Catherine Voiriot

Avec les contributions d'Aglaé Achechova, Émilie Beck, Xavier Bonnet, Sarah Catala, Marie-Martine Dubreuil, Cyril Duclos, Henry Ferreira-Lopes, Guillaume Fonkenell, Ulrich Leben, Aline Lemonnier-Mercier, Antoine Maës, Fabrice Ouziel, Michel Paboudjian-Ricard, Marie-Alpais Torchebœuf, Laura Valette et Joëlle Vaissiere.

Et avec le concours de Guillaume Faroult, Pierre Rosenberg et Marie-Catherine Sahut.

FIG. 145
Jean-Baptiste Isabey, *Portrait d'Hubert Robert*, vers 1799, pierre noire avec rehauts de gouache blanche, New York, collection particulière

Les citations des textes anciens ont été modernisées selon l'usage actuel : l'orthographe a été respectée mais la ponctuation, les majuscules, les accents et les apostrophes ont été rétablis.

Grands-parents

30 avril 1686

Mariage de Jean-Claude Robert, « maître pâtissier », avec Anne Claude, paroisse Saint-Pierre à Bar-le-Duc en Lorraine (AD Meuse, registres paroissiaux de Saint-Pierre à Bar-le-Duc, E dépôt 460, GG36).

Date inconnue

Mariage d'Antoine François Thibault, « notaire royal à Compiègne », avec Marie-Louise Martin.

Parents

7 août 1699

Baptême de Nicolas Robert, père d'Hubert Robert, à Bar-le-Duc, paroisse Saint-Pierre. Jean Robert (né en 1688) et Anne Robert (née en 1687), son frère et sa sœur, sont aussi ses parrain et marraine (AD Meuse, E dépôt 460, registres paroissiaux de Saint-Pierre à Bar-le-Duc, GG 39).

17 juillet 1732

Consentement des parents d'Hubert Robert passé devant un notaire de Bar-le Duc (mentionné dans le contrat de mariage du 7 septembre).

10 août 1732

Contrat de mariage sous seing privé de Nicolas Robert (1699-1778) et Jeanne Catherine Charlotte Thibault (morte en 1785) à Compiègne (mentionné dans l'inventaire après décès de Nicolas Robert).

2 septembre 1732

Mariage à l'église Saint-Sulpice à Paris de Nicolas Robert et Jeanne Catherine Charlotte Thibault.

7 septembre 1732

Contrat de mariage entre Nicolas Robert et Jeanne Catherine Charlotte Thibault signé devant Remy, notaire à Compiègne. Jeanne Catherine Charlotte Thibault demeurait à Paris *rue du Barque chez le sieur marquis de Stainville*. Nicolas Robert est dit *ecuyer* de monsieur le marquis de Stainville (1700-1770), l'envoyé extraordinaire du duc de Lorraine auprès du roi et père du duc de Choiseul (1719-1785) (AD Oise, 2 EP19/306).

Les débuts : 1733-1753

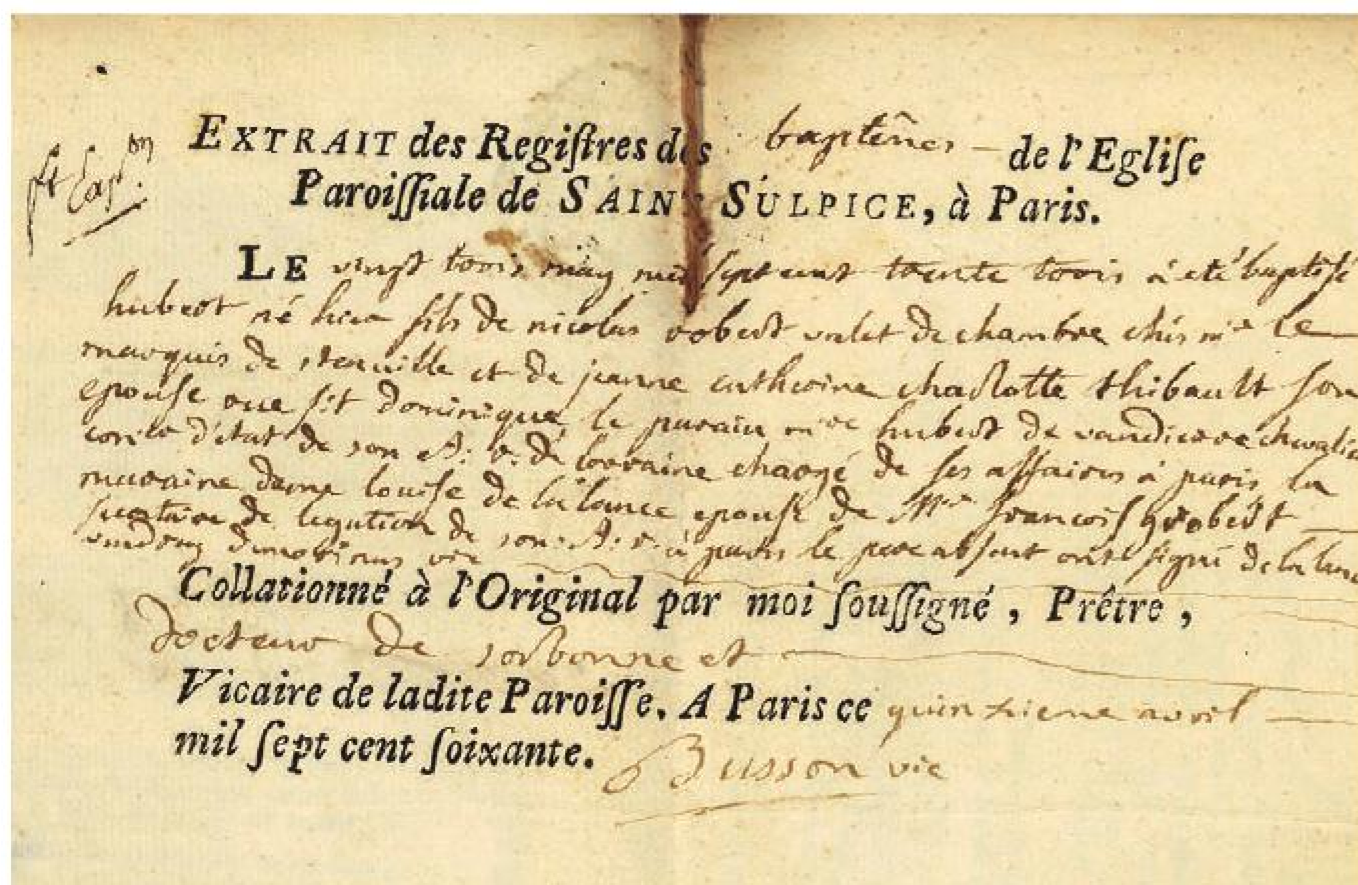
22 mai 1733

Naissance d'Hubert Robert, fils aîné de Nicolas Robert, à Paris.

23 mai 1733

Baptême d'Hubert Robert à l'église Saint-Sulpice, à Paris. Acte joint à la tontine du 10 mars 1761 (AN, MC, ET, LXXXIII, 490. Cayeux et Boulot, 1989, p. 21) :

« Le vingt trois may mil Sept cent trente trois a été baptisé Hubert né hier fils de Nicolas Robert valet de chambre chés mr le marquis de Stenville et de Jeanne Catherine Charlotte Thibault son epouse rue St dominique, le parrain mr Hubert de Vandierre [Humbert de Vendières, né le 27 janvier 1676], Chevalier con[seill]er d'État de son A[ltesse] R[oyale] de Lorraine, Chargé de ses affaires à Paris la maraine dame Louise de La Lance épouse de Me François Grobert (?),


EXTRAIT des Registres des baptêmes de l'Eglise Paroissiale de SAINT SULPICE, à Paris.

LE vingt trois may mil sept cent trente trois a été baptisé hubert né hier fils de nicolas robert valet de chambre chés mr le marquis de stenville et de jeanne catherine charlotte thibault son epouse rue st dominique le parrain mr hubert de vandierre chevalier con[seill]er d'état de son A. R. de lorraine chargé de ses affaires à paris la maraine dame louise de la lance epouse de Mr françois grobert [illegible] [illegible]

Collationné à l'Original par moi soussigné, Prêtre, docteur de sorbonne et Vicaire de ladite Paroisse. A Paris ce quinzieme aout mil sept cent soixante. Busson vic

FIG. 146
Acte de baptême d'Hubert Robert, 23 mai 1733,
Paris, Archives nationales, MC, ET, LXXXIII

Secretaire de legation de son A[ltesse] R[oyale] à Paris, le père absent, ont signé de La Lance […] ».

Vers 1736

Naissance de Nicolas François Robert, frère cadet d'Hubert Robert (voir essai biographique p. 29).

1er avril 1745 – 1er juillet 1751

Études au collège de Navarre (Cayeux et Boulot, 1989, p. 25 et p. 358 notes 3 et 4).

1751

Hubert Robert entre comme élève chez le sculpteur Michel-Ange Slodtz (1705-1764) (Mariette, éd. 1850-1860, IV, p. 413-414).

Les années italiennes : 1754-1765

1754

4 novembre 1754

Hubert Robert arrive à Rome avec le comte de Stainville, nommé ambassadeur auprès du pape (futur duc de Choiseul et ministre des Affaires étrangères) (voir lettre de Natoire à Marigny du 6 novembre 1754) (Montaiglon, 1887-1908, XI, n° 5058, p. 56-57).

26 novembre 1754

Lettre de Natoire à Marigny pour demander que Robert puisse résider à l'Académie de France bien que n'étant pas lauréat du prix de Rome (AN, O1 1940 ; Montaiglon, 1887-1908, XI, n° 5061, p. 59) :

« Monsieur, […] M. l'Ambassadeur de France protège un jeune homme qui a du goût pour peindre l'architecture. Il me dit, ses jour passé, qu'il vous en avoit parlé peut de tems avant son départ de Paris dans l'intention qu'il auroit put aitre pensionnaire ; mais vous luy réponditte, M., que n'ayant point gagnié de prix, cela dérangoit tout l'ordre de cet établissement. Il voudroit présentement que ce jeune artiste eû seulement la permission de loger dans l'Académie en payant sa pension au cuisinier, comme vous l'avés permis en différantes occasions. Je luy ay répondu que je feroit ce qu'il jugeroit à propos là-dessus, pourveu qu'il eu la bonté de vous en parler. Il me dit qu'il vous en écriroit incessament, affin que je fut en règle auprès de vous, Monsieur ; je ne pourès guaire le plasser, sy vous l'aprouvés, qu'en dérengent quelques pensionnaires ; mais je ferès pour le mieux […]. »

20 décembre 1754

Lettre de Marigny à Natoire : Marigny accepte que Robert soit logé au palais Mancini sans être pensionnaire (AN, O1 1940 ; Montaiglon, 1887-1908, XI, n° 5066, p. 61-62) :

« J'ai reçu, Monsieur, vos deux lettres, l'une du 20, l'autre du 26 novembre. Sur ce que vous me marqués par la dernière que M. l'ambassadeur de France désire qu'un jeune peintre qu'il protège soit logé dans le palais de l'Académie, en payant sa pension au cuisinier, je consents avec bien du plaisir, à cette condition que ce jeune homme soit logé à l'Académie et qu'il participe aux fruits de vos leçons et des études. Je vous laisse le soin de le loger de la manière la plus convenable et qui causera le moins de dérangement aux pensionnaires. Je suis, Monsieur, etc. »

Fin 1754

Robert est reçu à l'académie des Arcades (académie littéraire). Les nombreux Français admis dans cette compagnie ne sont pas tous poètes mais hommes de lettres et de culture (Michel, 1996, p. 95-107).

1755

1755-1756. Robert rencontre peut-être Stroganoff lors du séjour de ce dernier en France et en Italie (1752-1756).

1756

Selon Nolhac, Stainville fait travailler Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), qui donnait des cours de perspective à l'Académie de France à Rome : deux tableaux datés de 1756, *Rome antique* et *Rome moderne*. Robert en possédait deux copies d'atelier (peut-être ceux du Metropolitan Museum à New York).

Premiers dessins signés « Robert » : deux dessins de Valence (cat. exp. Rome, 1990-1991, n° 2).

1757

Un dessin, *Une salle de garde*, plume et encre brune, lavis brun sur traits à la sanguine, 29 × 44 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland, signé et daté en bas au milieu : « Robert 1757 » (voir cat. exp. Rome, 1990-1991, n° 4, p. 56).

1758

L'un des premiers tableaux peut être daté de 1758 (cat. exp. Rome, 1990-1991, n° 9).

1759

Premiers dessins signés « Roberti » : voir par exemple *Le Portique de la basilique Saint-Pierre du Vatican* (cat. 3).

28 février 1759

Lettre de Natoire à Marigny : Natoire est satisfait de Robert (AN, O1 1940 ; Montaiglon, 1887-1908, XI, n° 5331, p. 262-263) :

« Monsieur, Nous venons de passer les huit derniers jours du carnaval. […] J'ay de la peine à faire aller certains particuliers. Je voudrois que tous fissent des progrès aussi sensible que le S[ieu]r Robert, protégé de M. le duc de Choiseul, lequel vous avés accordé un logement à l'Académie. C'est un bon sujet qui travaille avec une ardeur infinie, il est dans le genre de Jean-Paul Panini. J'ay beau le citter pour exemple, il y en a peu qui l'imitent […]. »

21 mars 1759

Lettre de Marigny à Natoire : Marigny commande un tableau à Robert (AN, O1 1940 ; Montaiglon, 1887-1908, XI, n° 5337, p. 266) :

« J'ay reçu, Monsieur, votre lettre du 28 février dernier, dans laquelle vous me marqués que les pensionnaires vont reprendre leurs études […].

Bibliographie

Critiques de Salons du XVIIIe siècle

L'Année littéraire, 1767

« Lettre XIII. Exposition des peintures, sculptures & gravûres de Messieurs de l'Académie royale », *L'Année littéraire*, VI, 1767, p. 73-114.

L'Avant-Coureur, 1767

« Exposition des Peintures, Sculptures & Gravures au Louvre », *L'Avant-Coureur*, n° 37, 14 septembre 1767, p. 585-590.

Journal encyclopédique, 1767

« Suite de l'exposition des peintures, sculptures, & gravures de Mrs. de l'Académie Royale au salon du Louvre du 25 Août dernier », *Journal encyclopédique*, VIII/ii, 15 décembre 1767, p. 87-97.

Mercure de France, 1767

« Suite des observations sur les ouvrages de peinture, sculpture, gravure, &c. exposés au Louvre en 1767 », *Mercure de France*, octobre 1767, p. 161-179.

Neue Bibliothek, 1768

« Von der Gemaldeaustellung im Louvre im August des verlaufenen 1767sten Jahres », *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste*, VI/1, 1768, p. 184-201.

L'Année littéraire, 1769

« Lettre XIII. Exposition des peintures, sculptures et gravures de messieurs de l'Académie royale », *L'Année littéraire*, V, 1769, p. 289-324.

L'Avant Coureur, 1769

« Exposition des peintures, sculptures et autres ouvrages de MM. De l'Académie Royale », *L'Avant Coureur*, n° 39, 25 septembre 1769, p. 609-617

Lettre sur le Salon, 1769

[Beaucousin], *Lettre sur le Salon de peinture de 1769 par M. B*** , Paris, 1769.

La Muse errante, 1771

[A. C. Cailleau], *La Muse errante au sallon, apologie-critique, en vers libres, suivant l'ordre des numéros, des peintures, sculptures et gravures, exposés au Louvre en l'Année 1771. A Athenes, se trouve à Paris chez Cailleau, Libraire, rue des Mathurins, à Saint André*, 1771.

L'ombre de Raphael, 1771

L'ombre de Raphael, ci-devant Peintre de l'Académie de Saint-Luc, à son neveu Raphael, Elève des Ecoles Gratuites de Dessin, En Réponse à sa lettre sur les Peintures, Gravures & Sculptures exposées cette Année au Louvre, Paris, 1771.

Dialogues sur la peinture, 1773

[Antoine Renou ?], *Dialogues sur la peinture. Seconde édition enrichie de notes*, Paris, [1773].

Journal encyclopédique, 1777

« Exposition des peintures, sculptures & gravures de l'Académie royale de peinture & sculpture, faite, suivant l'intention de S. M., à Paris, dans un des sallons du Louvre en 1777 », *Journal encyclopédique*, VIII/i, 15 novembre 1777, p. 116-125.

L'Année littéraire, 1777

« Lettre XIV. Exposition des peintures, sculptures & gravures au Salon du Louvre. Année 1777 », *L'Année littéraire*, VI, 1777, p. 311-344.

La Prêtresse, 1777

La Prêtresse ou nouvelle manière de prédire ce qui est arrivé. A Rome et se trouve à Paris chez les marchands de nouveautés, 1777.

Examen, 1779

Examen du sallon de l'année 1779, Paris, 1779.

Extrait, 1781

Extrait des « Affiches de Paris », 1781.

Journal de Paris, 1781

« Suite de l'Examen d'une Critique du Salon », *Journal de Paris*, n° 267, lundi 24 septembre 1781, p. 1075-1077.

Journal encyclopédique, 1781

« Suite de la notice des peintures, sculptures & gravures de MM. de l'académie royale, exposées au sallon du Louvre le 25 août 1781 », *Journal encyclopédique*, t. VIII/i, 15 novembre 1781, p. 135-140.

La Muette qui parle, 1781

[Robert Marin Lesuire], *La Muette qui parle au Sallon de 1781. A Amsterdam, et se trouve à Paris, chez Quillau l'aîné, Libraire, rue Christine ; & chez les Marchands de Nouveautés*, 1781.

La Patte de velours, 1781

[Carmontelle ? ; Louis François Henri Lefébure ?], *La Patte de velours, pour servir de suite à la seconde édition du « Coup de patte » ; ouvrage concernant le Sallon de Peinture. Année 1781. A Londres, et se trouve à Paris, chez Cailleau, Imprimeur-Libraire, rue Saint-Severin*, 1781.

La Vérité, 1781

La Vérité, Critique des tableaux exposés au Sallon du Louvre en 1781. A Florence, Et se trouve à Paris, Au Louvre, & chez les Libraires qui vendent les Nouveautés, 1781.

Le Pourquoi, 1781

Le Pourquoi, ou L'Ami des artistes. A Genève, 1781.

Mercure de France, 1781

« Exposition des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Sallon du Louvre, année 1781 », *Mercure de France*, 6 octobre 1781, p. 17-41.

Panard au Sallon, 1781

Panard au Sallon. A La Haye, et se trouve à Paris, chez Belin, Libraire, rue S. Jacques, vis-à-vis celle du Plâtre, 1781.

Pique-nique convenable, 1781

Pique-nique convenable à ceux qui fréquentent le Sallon, préparé par un aveugle, s. l., 1781.

Raffle de sept, 1781

Raffle de sept ; ou Réponse aux critiques du Sallon. 1781. A La Haye, et se trouve à Paris, chez Belin, Libraire, rue S. Jacques, vis-à-vis celle du Plâtre, 1781.

Réflexions joyeuses, 1781

[Jean-Baptiste Radet], *Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur, sur les tableaux exposés au sallon en 1781. A l'Isle sonnante, et se trouve à Paris, chez la veuve Vatel, Libraire, quai de Gêvres ; & chez les Libraires qui vendent les Nouveautés*, 1781.

Réponse, 1781

Réponse aux « Réflexions » du garçon joyeux et de bonne humeur, sur les tableaux exposés au Sallon en 1781. A l'Isle chantante, et se trouve, à Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, 1781.

Lettre d'Artiomphile, 1782

[M. Mérard de Saint-Just], *Lettre d'Artiomphile à Madame Mérard de S. Just sur l'exposition au Louvre en 1781, des Tableaux, sculptures, gravures et desseins des artistes de l'Académie royale*, 1782.

Sur la peinture, 1782

[Paul, critique d'art], *Sur la peinture, ouvrage succinct, qui peut éclairer les artistes sur la fin originelle de l'art, & aider les citoyens dans l'idée qu'ils doivent se faire de son état actuel en France ; avec une replique à la réfutation insérée dans le Journal de Paris, n° 263. A La Haye, et se trouve à Paris, chez Hardouin, libraire, Cloître Saint-Germain l'Auxerrois*, 1782.

Le Sallon à l'encan, 1783

Le Sallon à l'encan. Rêve pittoresque, mêlé de vaudevilles, s. l., 1783.

Les peintres volants, 1783

Les peintres volants ou Dialogue entre un françois et un anglois sur les Tableaux exposés au Sallon du Louvre en 1783, s. l., 1783.

Le Véridique au Sallon, 1783

Le Véridique au Sallon. A Athènes, et se trouve à Paris, Chez Cailleau, Imprimeur-Libraire, rue Galande, n° 64. Chez Petit, Quai de Gêvres, à la Littérature moderne, 1783.

Messieurs, ami de tout le monde, 1783

Messieurs, ami de tout le monde ! Molière, Amphitrion, Acte premier, scène première, s. l., 1783.

Momus au Sallon, 1783

[Jean-Baptiste Pujoulx], *Momus au Sallon, comédie-critique en vers et en vaudevilles : suivie de notes critiques*, s. l., 1783.

Observations générales, 1783
*Observations générales sur le Sallon de 1783, et sur l'état des arts en France. Par M. L'** P*** , s. l., 1783.
Avis important d'une femme, 1785
Avis important d'une femme sur le Sallon de 1785 par madame E. A. R. T. L. A. D. S. C. S. Dédié aux femmes, s. l., 1785
Deuxième Promenade, 1785
[Antoine Joseph Gorsas, sous le pseudonyme de Critès], *Deuxième Promenade de Critès au Sallon. A Londres et se trouve à Paris chez les marchands de nouveautés*, 1785.
Journal de Paris, 1785
« Suite de la lettre sur le Salon », *Journal de Paris*, n° 255, lundi 12 septembre 1785, p. 1052-1053.
Journal général de la France, 1785
« Suite de l'Exposition des Tableaux au Sallon du Louvre », *Journal général de la France*, n° 111, jeudi 15 septembre 1785, p. 446-448.
Jugement d'un musicien, 1785
Jugement d'un musicien sur le Salon de peinture de 1785. A Amsterdam, Et se trouve à Paris, chez Quillau l'aîné, Libraire, rue Christine ; & chez les Marchands de Nouveautés, 1785.
L'Aristarque moderne, 1785
L'Aristarque moderne au Sallon. A Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, 1785.
L'Espion des peintres, 1785
L'Espion des peintres de l'Académie royale. Année 1785, s. l., 1785.
Le Frondeur, 1785
[Carmontelle], *Le Frondeur ou dialogues sur le Sallon par l'auteur de Coup-de-Patte & du Triumvirat*, s. l., 1785.
Le Peintre anglais, 1785
Le Peintre anglais au Salon de peintures, exposées au Louvre en l'année 1785, s. l., 1785.
Mélanges, 1785
Mélanges de doutes et d'opinions sur les tableaux exposés au sallon du Louvre en 1785. A Amsterdam, 1785.
Mercure de France, 1785
« Exposition des Peintures, Sculptures & Gravures de MM. de l'Académie Royale, dans le Sallon du Louvre, depuis le 25 Août jusqu'au dernier Septembre 1785 », *Mercure de France*, 1er octobre 1785, p. 18-44.
Minos au Sallon, 1785
[Louis Bonnefoy de Bouyon], *Minos au Sallon ou La Gazette infernale par M. B. B. D. B. A. Gattières et se trouve à Paris chez Hardouin et Gattey*, 1785.
Observations critiques, 1785
Observations critiques sur les tableaux du Sallon de l'Année 1785 ; Pour servir de suite au Discours sur la Peinture. A Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, 1785.
Réflexions impartiales, 1785
[Abbé Soulavie], *Réflexions impartiales sur les progrès de l'art en France et sur les tableaux exposés au Louvre, par ordre du Roi, en 1785. A Londres et se trouve à Paris à l'entrée du Salon…*, 1785.
Inscriptions, 1787
Inscriptions pour mettre au bas de différens tableaux exposés au sallon du Louvre en 1787. A Londres, Et se trouvent a Paris, chez Royez Libraire, quai des Augustins, 1787.
Journal de Paris, 1787
« Suite de la lettre sur le Salon », *Journal de Paris*, n° 262, lundi 19 septembre 1787, p. 1135-1136.
L'Ami des artistes, 1787
[Jean-Baptiste Claude Robin], *L'Ami des artistes au Sallon. Par M. l'A. R. A Paris, chez l'Esclapart, Libraire de Monsieur, Frere du Roi, rue du Roule, N° II. Et chez les Marchands de Nouveautés*, 1787.
La Bourgeoise au Sallon, 1787
La Bourgeoise au Sallon. A Londres, Et se trouve à Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, 1787.
La Lanterne au Salon, 1787
[Louis Bonnefoy de Bouyon], *La Lanterne au Salon académique de peinture. Par M. L. B… de B… de plusieurs Académies, Auteur de la Gazette infernale. A Gattières et se trouve à Paris chez tous les marchands de nouveautés*, 1787.
Les Grandes Prophéties, 1787
[Jean-Baptiste Pujoulx], *Les Grandes Prophéties du grand Nostradamus sur le grand Salon de peinture de l'an de grâce 1787. Contenant des Prédictions en Vers & en Prose, sur les Tableaux qui sont exposés au Salon, & sur les Critiques qui paroitront cette année : Le tout dicté par le Prophète à Jean Lait-Par-Mil, mis en ordre & en langage moderne, par le même. A Salon, en Provence*, 1787.
Mercure de France, 1787
« Exposition des Peintures, Sculptures & Gravures de MM. de l'Académie Royale, dans le Sallon du Louvre, depuis le 25 Août jusqu'à la fin de septembre 1787 », *Mercure de France*, 22 septembre 1787, p. 164-189.
Merlin au Salon, 1787
Merlin au Salon en 1787. A Rome, 1787.
Promenades d'un observateur, 1787
Promenades d'un observateur au Salon, de l'année 1787. A Londres, et se trouve à Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, 1787.
Tarare au Sallon, 1787
Tarare au Sallon de peinture. A Ferare ; Et se trouve, à Paris, chez les Marchands de Nouveautés, 1787.
Entretien entre un Amateur et un Admirateur, 1789
Entretien entre un Amateur et un Admirateur. Sur les Tableaux exposés au Sallon du Louvre de l'année 1789, s. l., 1789
Journal de Paris, 1789
« Suite des Observations sur le Salon de 1789 », *Journal de Paris*, n° 280, mercredi 7 octobre 1789.
Journal général de France, 1789
« Lettre des Graveurs de Paris à M. l'Abbé de Fontenai, Auteur du Journal Général de France », *Journal général de la France*, n° 115, jeudi 24 septembre 1789, p. 475.
Les Elèves au salon, 1789
Les Elèves au salon : ou L'Amphigouri. A Paris, Chez Lecomte, Libraire, rue S. André-des-Arcs, coin de celle des Grands-Augustins, 1789.
Mercure de France, 1789
« Exposition des Peintures, Sculptures & Gravures de MM. De l'Académie Royale, au Salon du Louvre (25 août au 8 octobre 1789) », *Mercure de France*, octobre 1789.
Observations critiques, 1789
Observations critiques sur les tableaux du Sallon de l'année 1789. IIIe suite du discours sur la peinture. A Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, 1789.
Supplément aux remarques, 1789
Supplément aux remarques sur les ouvrages exposés au Salon, par C. D. M. M. de plusieurs académies, etc. par le citoyen Maupas, s. l., 1789.
Vérités agréables ou le salon vu en beau, 1789
Vérités agréables ou le salon vu en beau, Par l'auteur du Coup de patte [Louis François Henri Lefébure], s. l., 1789.
La béquille de Voltaire au Salon, 1791
La béquille de Voltaire au Salon, première promenade, contenant, par ordre de numéros, l'explication et la critique de tous les ouvrages de peinture, sculpture et architecture, gravures, dessins, modèles, exposés au Louvre en septembre 1791, Paris, 1791.
Petites affiches de Paris, 1791
Petites affiches de Paris, Exposition au Louvre des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, Paris, 1791.
Sallon de peinture, 1791
Sallon de peinture, s. l. n. d. [1791].
Critique du Salon, 1796
[Pierre Villiers et Pierre Capelle], *Critique du Salon, ou les Tableaux en vaudevilles*, n° 3, 1796.
Journal général de France, 1796
« Suite de l'entretien sur le Salon de 1796, entre un père et sa fille », *Affiches, annonces et avis divers ou Journal Général de France*, n° 46, 16 brumaire an V, 1796, p. 187-188.
Les Etrivières de Juvenal, 1796
Les Etrivières de Juvenal, ou Satire sur les tableaux exposés au Louvre l'an V. A Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, 1796.
Observations, 1796
Observations tirées du Journal général de France. Sur l'exposition des Tableaux de 1796 par Mr Ro…, s. l., 1796.
Tourneux, 1877-1882
Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. ; revue sur les textes originaux… par Maurice Tourneux, 16 t., Paris, 1877-1882.
Diderot, éd. 1995a
Diderot. Salons III. Ruines et paysages. Salon de 1767, éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, 1995.
Diderot, éd. 1995b
Diderot. Salons IV. Héros et martyres. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781, éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Didier Kahn et Annette Lorenceau, Paris, 1995.
Fort, 1999
Bernadette Fort, *Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*, Paris, 1999.

Articles et ouvrages

Adhémar, 1936
Jean Adhémar, « La Fontaine de Saint-Denis », *Revue archéologique*, 6e série, t. VII, janvier-juin 1936, p. 224-232.
Adhémar, 1964
Hélène Adhémar, « *L'Enseigne de Gersaint*, par Antoine Watteau. Aperçus nouveaux », *Bulletin du Laboratoire du musée du Louvre*, 1964, p. 7-16.

HUBERT ROBERT

1733-1808

Un peintre visionnaire

Hubert Robert fut l'un des créateurs les plus séduisants du siècle des Lumières. Artisan de cet art de vivre poli, galant et souriant qui paraît l'une des quintessences de l'esprit français au XVIII[e] siècle, l'artiste attire d'emblée la sympathie. Il parvint à s'introduire dans les cercles les plus brillants de son temps, édifiant une carrière exemplaire dans la France de l'Ancien Régime jusqu'au règne de Napoléon.

Formé à Rome vers le milieu du siècle, en pleine fièvre antiquaire, Robert s'impose dès son retour à Paris comme « peintre d'architecture ». Le philosophe Denis Diderot célèbre aussitôt la « poétique des ruines » du jeune artiste. La production de Robert fait preuve au cours de sa carrière d'une exceptionnelle dynamique d'amplification : les œuvres, les projets, les charges y atteignent une dimension considérable. L'artiste devient très recherché pour la production de vastes ensembles de décors peints. Il se lance enfin avec succès dans une forme d'« art total » en tant que créateur de jardins, dont le parc de Méréville (de 1786 à 1793) fut sans doute le chef-d'œuvre.

Frappé par le bouleversement historique de la Révolution française, il en consigne les premières manifestations en représentant, dès l'été 1789, *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition*. En 1795, il réintègre sa fonction de conservateur du « Muséum national », c'est-à-dire du musée du Louvre qui vient d'ouvrir ses portes, et dont il avait préparé activement la création.

Sans aucun doute, l'œuvre de Robert est parcourue par un sens de l'écoulement inexorable du temps et, par-delà, par une conscience de la marche de l'histoire, tour à tour triomphante ou déplorable, qui en constitue l'impressionnante grandeur.

978-2-7572-1064-2 49 €

